



ਦਾਨਪਾਰ ਸ੍ਵਾਮਿ ਜੇਠ ਭਾਗਮ ਨੇਕਮਰਿਆ

## कृतज्ञता-प्रकाश

श्रीमान् सेठ शुभकरन जी सेकसरिया ने लखनऊ विश्व-विद्यालय की रजत-जयन्ती के अवसर पर बिसर्षा-शुगर-क्रैक्री की ओर से बीस सहस्र रुपये का दान देकर हिन्दी विभाग की सहायता की है। सेठ जी का यह दान उनके विशेष हिन्दी-अनुराग का द्योतक है। इस धन का उपयोग हिन्दी में उच्चकोटि के मौलिक एवं गवेषणात्मक ग्रन्थों के प्रकाशन के लिए किया जा रहा है जो श्री सेठ शुभकरन सेकसरिया जी के पिता के नाम पर 'सेठ भोलाराम सेकसरिया स्मारक ग्रन्थमाला' में सम्प्रथित होंगे। हमें आशा है कि यह ग्रन्थमाला हिन्दी साहित्य के भण्डार की समृद्ध करके ज्ञानवृद्धि में सहायक होगी। श्री सेठ शुभकरन जी की इस अनुकरणीय उदारता के लिए हम अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करते हैं।

दीनदयालु गुप्त

अध्यक्ष, हिन्दी विभाग  
लखनऊ विश्वविद्यालय

## वक्तव्य

काव्य जीवन का निन होता है। जीवन के स्वल्प और आदर्श युग-युग में बदलते रहते हैं। इस नियमानुसार स्वभावतः हमारे हिन्दी-साहित्य और काव्य का स्वरूप और आदर्श भी परिवर्तित हुआ है। हिन्दी साहित्य का आरंभ और विस्तार विदेशी शासन के अन्तर्गत हुआ जिसके कारण उसका पूर्ण स्वाभाविक विकास नहीं हो पाया और अनुभूति एव शान के विविध और विस्तृत निषों का उसमें समावेश नहीं हो सका ; विशिष्ट विचार और भाव-धाराओं का ही उसमें विस्तार हुआ। आज, जब हम स्वतन्त्र हैं, और हमारे साहित्यिक विकास के अवरुद्ध मार्ग खुल गए हैं, तब हमारे साहित्य का रूप और उसमें अंकित आदर्श व्यापक, जीवनोन्मुख और स्वाभाविक होने चाहिए। साहित्य सृजन और साहित्य-मनन के दृष्टिकोण में उस परिवर्तन की आवश्यकता है जो नवनिर्मित साहित्य में नया जीवन, नयी स्फूर्ति, नई आशा और आकांक्षाएँ तथा उज्ज्वल आदर्श भर सके। नवीन परिवर्तन की आवश्यकता रहते हुए भी प्राचीन साहित्य का ज्ञान आवश्यक है। पूर्ववर्ती साहित्य के विविध रूपों और विशिष्ट भाव धाराओं का अध्ययन इस लिए आवश्यक है कि उनके ज्ञानलाभ से ही हम नवीन मार्गों का अनुसंधान और नूतन विचार-सीधियों का निर्माण कर सकते हैं। इसीलिए आधुनिक विद्यार्थी को हिन्दी साहित्य की विविध भाव-धाराओं का तथा साहित्य-शास्त्र के इतिहास का जानना अपेक्षणीय है।

भारतीय काव्यशास्त्र पर संस्कृत भाषा में बड़ी व्यापक और गम्भीर दृष्टि से विचार हुआ है। रस और वनि सिद्धान्तों तथा शब्दशक्ति का विशद विवेचन भारतीय साहित्य अथवा काव्यशास्त्र की अपनी विशिष्ट और अनुपम देन है। साहित्य-सिद्धान्तों का अध्ययन साहित्य-सृष्टि और साहित्य-ज्ञान के लिए विशेष उपादेय सिद्ध हुआ है। हिन्दी काव्यशास्त्र, संस्कृत के सिद्धान्तों से बहुत अधिक प्रभावित रहा। प्राचीन हिन्दी में इस विषय पर अनेक ग्रन्थ लिखे गए। परन्तु अभी तक हिन्दी में कुछ बिखरे लेखों को छोड़ कर इस विषय का क्रमिक इतिहास मेरे देखने में नहीं आया ; हाँ, संस्कृत काव्यशास्त्र का परिचय तो कुछ आधुनिक लेखकों ने हिन्दी में अवश्य दिया है। डॉ० भगीरथ मिश्र का 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास' नामक, प्रस्तुत ग्रन्थ इस अभाव की बहुत कुछ पूर्ति करता है।

लग्ननऊ विश्वविद्यालय की ओर न साहित्य, विज्ञान और विविध शास्त्रों के महत्व पूर्ण ग्रन्थों के प्रकाशन की योजना है। प्रस्तुत ग्रन्थ इस योजना के अन्तर्गत प्रथम प्रकाशन है। इस ग्रन्थ के लेखक डॉ० भगीरथ मिश्र हमारे विश्वविद्यालय में हिन्दी विभाग के अध्यापक हैं। इन्होंने अपने आर पाँच वर्ष के परिश्रम, गम्भीर अध्ययन और ज्ञान के उपरान्त यह ग्रन्थ लिखा है। इसमें हिन्दी काव्यशास्त्र के इतिहास के साथ साथ, मस्कृत और पाश्चात्य काव्यशास्त्र की पृष्ठभूमि के आधार पर हिन्दी में काव्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों का मूल्यांकन भी है। आधुनिक काव्य की विविध समस्याओं का भी इस में अध्ययन है। मुझे आशा है कि यह ग्रन्थ हिन्दी साहित्य के विद्यार्थी, समालोचक और कवि—सभी के लिए उपयोगी सिद्ध होगा। फिर भी इस ग्रन्थ को काव्यशास्त्र के क्षेत्र में, मैं तो पृष्ठभूमि-मान ही कहूँगा। हिन्दी में प्राचीन काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के क्रमिक विकास से सम्बन्धित अध्ययन की अभी आवश्यकता है। आधुनिक हिन्दी काव्य के सर्वमान्य काव्यादर्शों और सिद्धान्तों का निश्चल पर उम्ह स्पर्श करने और साथ ही साथ उठते हुए साहित्य की निची स्वतन्त्र विचारधाराओं पर सदातुभूति पूर्वक मनन करने से ही आधुनिक काव्य को प्रगति देनेवाला काव्यशास्त्र निर्मित हो सकता है।

हमें आशा है कि डॉ० मिश्र इसी मनोयोग से इस क्षेत्र की अन्य आवश्यक समस्याओं पर भी अपने अध्ययन प्रस्तुत करेंगे और इस प्रकार हिन्दी के भण्डार की पूर्ति करते हुए समुचित गौरव एवं ग्याति प्राप्त करेंगे।

नरेन्द्र देव

अध्यापक श्री नरेन्द्र देव

एम०ए०, एल एम०बी०, बी०एलिट्०

पाइस चाण्डलर

लग्ननऊ विश्वविद्यालय



# उपोद्घात

काव्य-साहित्य के गंभीर अनुशीलन के लिए वाव्यशास्त्र का समुचित ज्ञान अपेक्षित है। काव्य का मर्म समझने के लिए यह ज्ञान जितना साहित्य के विद्यार्थी को आवश्यक है उतना ही एक उदीयमान कवि के लिए भी। कवियों का निर्माण नहीं होता परन्तु वे जन्मजात होते हैं, ऐसी साधारण उक्ति है। इसका तात्पर्य यह है कि प्रतिभा अथवा स्वाभाविक शक्ति जिस व्यक्ति में होती है, वही कवि होता है। कथन सत्य है, परन्तु बीज रूप में स्थित प्रतिभा को पोषित करने के लिए व्युत्पत्ति के रूप में काव्य-शास्त्र का ज्ञान भी आवश्यक है। काव्य का शास्त्र अथवा काव्य के नियमों की समझ, स्वाभाविक प्रतिभा को उभारने और उसके प्रकाश के लिए उसी प्रकार अपेक्षित है जिस प्रकार ठोस भाषा-विवेक के लिए भाषा व्याकरण। काव्यप्रकाशकार आचार्य मम्मट का कहना है कि स्वाभाविक शक्ति, लोक-शास्त्र और काव्यों के निरीक्षण और मनन से प्राप्त निपुणता और किसी काव्य-मर्मज्ञ से प्राप्त शिक्षा-द्वारा अन्यास ये दोनों काव्य-सृजन में हेतु होती हैं —

✓ शक्तिनिपुणता लोकशास्त्राभ्यासवेष्टयात् ।

काव्यज्ञशिक्षाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवम् ॥

पुष्ट और प्रौढ़ शैली, अभिव्यक्ति की निपुणता और रसशीलता, विचार और भावों का निबन्धन तथा औचित्यानीतित्व का विवेक, ये काव्यगुण, शास्त्र के अध्ययन और लोक-निरीक्षण से ही प्राप्त होने हैं। इस प्रकार श्रेष्ठ काव्य की सृष्टि के लिए काव्य-शास्त्र का अध्ययन बाह्यनीय है।/उपर काव्यपारखी तथा काव्य-विनोदियों के लिए भी भाव और विचारों के आकलन में तथा अभिव्यक्ति-शैली को समझने में इस शास्त्र के अध्ययन का सहत्व है। किसी हुनर या कला के कौशल की प्रशंसा अनुभूति के लिए उस कला का सम्यक् शास्त्रज्ञान अपेक्षित है। वाव्यशास्त्र की यही उपयोगिता है कि वह काव्यसौन्दर्य की कवि-द्वारा सृष्टि में तथा कलात्मक ढंग से कहे हुए भाव और विचारों को स्पष्ट अनुभूति और बोध में सहायक हो।

✓ काव्य किसे कहते हैं, उसकी सत्ता के लिए किस गुण-विशेष में काव्यत्व निहित रहता है, भाव, असंकार, छंद, गुणदोष, शब्द-प्रयोग आदि इस प्रकार की समस्याओं और विषयों के विवेचन में संस्कृत भाषा में काव्यशास्त्र, साहित्यशास्त्र अथवा असंकार

शास्त्र आदि नामों से बोधित काव्य विद्या पर अनेक मत प्रचलित हुए हैं। और उन विभिन्न मतों के पोषक साहित्याचार्यों ने अनेक शास्त्रीय ग्रन्थ प्रस्तुत किये हैं। मुख्यतः ये मत रससम्प्रदाय, अलंकार सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय, वक्रोक्ति सम्प्रदाय तथा ध्वनि सम्प्रदाय नाम से प्रसिद्ध हैं। रस सम्प्रदाय के आदि आचार्य नाट्यशास्त्रकार महामुनि भरत थे तथा इस मत के अन्य प्रमुख पोषक साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ। भामह, उद्भट और उद्भट अलंकार सम्प्रदाय के प्रचारक हुए हैं। दंडी और वामन गुणसम्प्रदाय के संस्थापक हैं। आचार्य कुन्तक रीतिवाद के व्याख्याता हैं और आनन्दवर्धन तथा अभिनवगुप्ताचार्य ने ध्वनि सम्प्रदाय का प्रचलन किया है। काव्य की आत्मा रूप में भाव और अभिव्यक्ति-सौन्दर्य को लेकर चलने वाले इन विभिन्न आचार्यों ने काव्य-शास्त्र के विविध विषयों की मूल्य और विश्लेषणात्मक दृष्टि से गम्भीर विवेचना की है जो ससार के साहित्य शास्त्र में अपना सानी नहीं रखती।

✓ हिन्दी काव्य-साहित्य का इतिहास ईसा की बारहवीं शताब्दी से ही, प्राकृत और अपभ्रंश काव्यों से अलग, स्वतन्त्र रूप में आरम्भ हो जाता है। बारहवीं शताब्दी से सोलहवीं शताब्दी के अन्त तक हिन्दी काव्य की विविध विचार और भावमयी धारा उल्लूक गरिमा के साथ रही है, निम्ने समस्त उचारी भारत को रस से सिक्त और अभिव्यञ्जन-सौन्दर्य से सुख किया था। परन्तु काव्य-शास्त्र अथवा साहित्य शास्त्र विषय का हिन्दी में प्रतिपादन ईसा की सत्रहवीं शताब्दी से ही आरम्भ होता है। बीसवीं शताब्दी से पूर्व के हिन्दी आचार्यों ने काव्य शास्त्र के समस्त विषयों को लेकर संस्कृत आचार्यों के विभिन्न वादों के समन्वय रूप में अपने ग्रन्थों का प्रणयन नहीं किया। उन्होंने किसी सम्प्रदाय के पूर्व-आचार्य का सहारा लेकर काव्यशास्त्र के कुछ विषयों का ही प्रतिपादन किया है। इन आचार्यों में विशेष महत्ता की बात एक यह रही है कि काव्यशास्त्र विषयक लक्षणों के प्रतिपादन के साथ, काव्य-उदाहरण उनके स्वनिर्मित हैं।

हिनतरगिरीशर कृपाराम हिन्दी अलंकार-शास्त्र के आदि आचार्य हैं। केशवदास, मनिराम, चिन्तामणि, महाराज अश्वन्तसिंह, कुलपति मिश्र, सुखदेव मिश्र, भूपण, देव, मिन्वागीदास, रसलीन तथा दूलह मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य के प्रमुख काव्यशास्त्राचार्य हुए हैं। बाल्य में हिन्दी साहित्य के भक्तियुग के बाद साहित्य शास्त्र विषयों पर लिखने वाले इतने आचार्य कवि हुए कि हिन्दी साहित्य के इतिहास की लगभग दो शताब्दियों 'काव्यरीतिवाल' अथवा 'अलंकारशास्त्रकाल' ही कहलाने लगी है।

हिन्दी के रीतिकालीन युग के बाद आधुनिक काल में हिन्दी का सम्पर्क ग़रबात्य यूरोपीय साहित्यों से हुआ और काव्यशास्त्र की परम्परागत समस्याओं के साथ नवीन समस्याओं और नवीन दृष्टिकोणों का हिन्दी में समावेश हुआ। इस युग के आलोचक के समस्त सस्कृत के काव्य-लक्षण और मध्यकालीन हिन्दी काव्य के कुछ स्वतन्त्र काव्यादर्श तो ये ही, साथ ही अँग्रेजी, फ्रांसीसी, रूसी आदि विविध विदेशी साहित्यों के आदर्श भी थे। इन दोनों के समन्वय रूप में काव्य शास्त्रीय विषयों का प्रतिपादन करनेवाले हिन्दी के कुछ आधुनिक आचार्य भी हुए हैं। इन में स्व० प० रामचन्द्र शुक्ल, स्व० डॉ० श्यामसुन्दरदास, श्री गुलाबराय आदि प्रमुख आचार्य हैं। कला, काव्य में समतत्त्व, काव्य में कल्पनात्मक, काव्य की दार्शनिकता, अभिव्यक्ति, जीवन और काव्य का सम्बन्ध, काव्य में युग चेतना, आदि अनेक काव्य समस्याओं पर विद्वानों के मौलिक लेख भी प्रस्तुत हो रहे हैं।

काव्य शास्त्र के विविध ग्रन्थों का क्रमिक विकास, काव्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों की विश्लेषणात्मक समालोचना, काव्यशास्त्र के आचार्यों का परिचय तथा उनके रचना-काल, ऐसे विषयों में प्रतिपादित काव्यशास्त्र के इतिहास की कमी, बहुत समय से हिन्दी संसार में पाटक रही थी। हर्ष का विषय है कि प्रस्तुत ग्रन्थ में लेखक डॉ० भगीरथ मिश्र ने इस कमी की पूर्ति का भीमशेष किया है। 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास', इस ग्रन्थ का विषय है। लेखक ने हिन्दी के काव्यशास्त्र आचार्यों का कालक्रमानुसार परिचय, उनके ग्रन्थों का विवरण और उनकी आलोचना दी है। हिन्दी के काव्यशास्त्राचार्यों का विवरण और विवेचन प्रस्तुत करके हिन्दी साहित्य की एक शास्त्रीय धारा का इतिहास लेखक ने सामने रख दिया है। यह ग्रन्थ, काव्य के विविध ग्रन्थों के विकास का इतिहास नहीं है। यदि ऐसा होता तो उसका रूप एक क्रमिक इतिहास का सा न रहता। हिन्दी काव्यशास्त्र चाहे वह मध्यकालीन हो, चाहे आधुनिक, उसमें स्वतन्त्र नवीन सिद्धान्तों का समावेश, न्यून है। आधुनिक हिन्दी में प्रचलित अनेक विचारात्मक बाद काव्यशास्त्र की समस्याओं से सम्बन्धित नहीं हैं। वे सामाजिक और राजनीतिक माणघारा की विभिन्न प्रवृत्तियाँ हैं। इन प्रवृत्तियों पर भी लेखक ने इस ग्रन्थ में प्रकाश डाला है। ग्रन्थ का वह भाग जिसमें लेखक ने आरम्भ से लेकर आज तक के कवियों की रचनाओं के आधार पर उनके काव्यादर्श और काव्य सौन्दर्य धारणा को स्पष्ट किया है, मरी दृष्टि में सबसे अधिक मौलिक और विशेष रूप से रोचक एवं महत्वपूर्ण है। छन्द प्रयोग के सम्बन्ध में भी लेखक के विचार नवीन हैं।

काव्यशास्त्र का यह विषय वास्तव में बहुत विस्तृत था। इसलिये लगनऊ विश्वविद्यालय की पीएच० डी० उपाधि के लिये प्रस्तुत किये गये इस थीम में मुझे इनका विषय सीमित करना पड़ा। काव्यागों के अलग-अलग विषयों को लेकर उनके क्रमिक-विकास का इतिहास डॉ० मिश्र की लेखनी आगे प्रस्तुत करेगी, ऐसी मुझे आशा है। प्रस्तुत ग्रन्थ, डॉ० मिश्र के परिश्रम, विस्तृत अध्ययन और गम्भीर मनन का प्रतिफल है जिस पर उन्हें पीएच० डी० की उपाधि मिली है। सफलता के लिये डॉ० मिश्र मेरी यथाशक्ति प्रार्थना है। इनकी सबल लेखनी से अन्य महत्वपूर्ण तथा शोधपूर्ण ग्रन्थों का उत्पन्न हो, ऐसी मेरी मंगल कामना है।

दीनदयालु गुप्त

डॉ० दीनदयालु गुप्त

एम्० ए०, एल० एल० बी०, डी० लिट्०

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिन्दी विभाग

लगनऊ विश्वविद्यालय

## प्राक्कथन.

साहित्य के इतिहास एक प्रयास में निर्मित नहीं होते। युगों के बीच अनवरत रूप से प्रयत्न करने वाले लोगियों की सकलित सामग्री के आधार पर इतिहास बनते हैं और फिर फिर नया रूप ग्रहण करते हैं। हिन्दी साहित्य के इतिहास निर्माण में अभी अधिक प्रयत्न नहीं हुए, इसलिये अभी तक जो इतिहास हैं वे अधिकांश नींव की ही सामग्री प्रस्तुत करते हैं और यह भी पूरी नहीं। हिन्दी का साहित्य बहुत अधिक विस्तृत है, और ऐतिहासिक रूप में उसको समेटने का प्रयत्न तब किया गया है जब कि दश शताब्दियों के बीच निर्माण के साथ साथ उसका अधिकांश नष्ट, विलीन और लुप्त भी हो गया। और अब भी यदि कुछ सामग्री मिल सरी है तो इसका श्रेय, जनता और जनशासकों की, इस साहित्य की और अभिरुचि को ही दिया जा सकता है। आधार के लिए उपयोगी, ऊँची सामग्री देने वाले साहित्य के इतिहास ग्रन्थों में महत्त्वपूर्ण, शिवसिंह 'सरोज' और मिश्र-शु 'विनोद' हैं, तथा अधिकांश इनके आधार पर कुछ पक्की सामग्री देने वाले ग्रन्थ, डॉ० राममनन्दर दास, पं० रामचन्द्र शुक्ल और डॉ० रामजुमार वर्मा के इतिहास हैं। इस शताब्दियों में विद्वान् साहित्य के साथ एक बार के प्रयत्न में पूर्ण न्याय कर सकता असम्भव है, जब कि आधारभूत प्राचीन सामग्री दिनोदिन क्षीण होती जाती है। ऐसी दशा में मुझे यह आवश्यक जान पड़ा कि हिन्दी साहित्य की एक-एक घाट अथवा उसके एक-एक युग के इतिहास निर्माण का कार्य जितनी शीघ्र हो सके प्रारम्भ कर देना चाहिये, और इसी धारणा का प्रतिफल, हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास पर, प्रस्तुत निबन्ध है।

यह कह देना भी वहाँ पर आवश्यक है कि मुझे इस बीच में यह निश्चय होगया है कि प्राचीन साहित्यिक सामग्री जितनी शीघ्रता से क्षीण तथा 'आधुनिकों' की दृष्टि में अनावश्यक सिद्ध हो रही है उतनी शीघ्रता से साहित्य के प्रेमी और विद्वान् उसका उपयोग और नवनिर्माण नहीं कर रहे हैं, अतः मुझे इस निबन्ध में निश्चिन्त स्वाभाविक गति को छोड़कर, दृढगति ग्रहण करनी पड़ी जिससे प्राचीन सामग्री के महत्त्व को समझ कर उसका उपयोग अन्य दिशाओं में भी किया जाय। साथ ही जैसा पहले कहा जा चुका है, यह भी प्रथम प्रयास है, अतः इस निबन्ध में 'काव्य शास्त्र के इतिहास' की पूर्णता का भी दावा नहीं किया जा सकता। हाँ, यह अवश्य है कि इसमें इस विषय पर

सभी उपलब्ध और आवश्यक सामग्री का परिचय एवं उसके महत्त्व को अंकित करने का एक प्रयास किया गया है जिसके द्वारा हिन्दी साहित्य प्रेमियों के सामने कुछ नितान्त नवीन लेखक और उनके ग्रन्थ तथा कुछ अपरिचित अथवा अर्द्धपरिचित ग्रन्थों के विवरण आसँगे ।

इस विषय को लेकर विशेष रूप से इस दिशा में लिखा जाने वाला प्रथम ग्रन्थ डॉ० रामशंकर शुक्ल 'रसाल' का "हिन्दी काव्य शास्त्र का विकास" (Evolution of Hindi Poetics) है, पर उसमें काव्य शास्त्र का इतिहास कुछ ही पृष्ठों में है और वह भी पृष्ठभूमि के रूप में । उसका मुख्य विषय अलंकारों के विकास का अध्ययन है, जिसमें डॉ० रसाल ने एक-एक अलंकार को लेकर भिन्न भिन्न हिन्दी आचार्यों के मत से उसके लक्षण लिखे हैं ; अतः उनका ग्रन्थ, प्रस्तुत निगन्ध के विषय से नितान्त भिन्न है । दूसरा ग्रन्थ जो इस विषय से सम्बन्धित है वह डॉ० छैलनिहारी का "आधुनिक मनोविज्ञान की दृष्टि से रस की व्याख्या" (Interpretation of Rasa from the point of view of Modern Psychology) है ; पर इसका भी विषय 'हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास' से भिन्न है । तीसरा ग्रन्थ जिसमें काव्य शास्त्र से सम्बन्धित एक अंग का अध्ययन किया गया है वह डॉ० जानकीनाथ सिंह का 'हिन्दी पिंगल' है, पर इसमें भी ऐतिहासिक दृष्टिकोण प्रधान नहीं है और फिर पिंगल के ग्रन्थों का अध्ययन इस निगन्ध में हम लिये छोड़ दिया गया है कि यह विषय काव्य के व्याकरण से सम्बन्धित है और काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण आदि ग्रन्थों में पिंगल का विषय नहीं लिया गया । इसके और कारण निगन्ध की भूमिका में दिये गये हैं । इस प्रकार यत्र ग्रन्थों की भूमिका में पायी जाने वाली अधूरी काव्यशास्त्र के इतिहास की सामग्री के अनिश्चित और कोर सामग्री एक साथ एक ग्रन्थ में क्रम से उपलब्ध नहीं । साथ ही साथ हिन्दी की उच्च वक्ताओं में 'काव्यशास्त्र' का विषय लगभग सभी विश्वविद्यालयों में पाठ्यक्रम में है, अतः हिन्दी का शास्त्र के इतिहास की बड़ी आवश्यकता थी । अंग्रेजी में जार्ज सेंट्सबरी का आलोचना का इतिहास (History of Criticism by G. Saintsbury) तथा 'लोकाई क्रिटिक्' (Loci Critici) और 'छे' का संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास (Studies in the history of Sanskrit Poetics by S. K. De) ऐसे ग्रन्थ हैं जो अंग्रेजी भाषा में पाश्चात्य काव्य शास्त्र तथा संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास क्रमशः प्रस्तुत करते हैं । अतएव हिन्दी काव्यशास्त्र

का इतिहास लिखने की प्रेरणा प्राप्त हुई, क्योंकि काव्यशास्त्र के कोरे सिद्धान्त जान लेना और भाषा में उन सिद्धान्तों की चर्चा किस प्रकार से होती रही है, यह न जानना विषय का अंधा और अव्यवहारिक ज्ञान ही प्राप्त करना है। अपनी भाषा के काव्यशास्त्र के इतिहास के पढ़ने पर हम काव्यशास्त्र की समुचित व्याख्या और उसके लिये आवश्यक दृष्टि प्राप्त करते हैं। अतः इस कमी की पूर्ति करना भी आवश्यक था।

हिन्दी काव्यशास्त्र के लेखकों पर कुछ प्रकाश दि दी साहित्य के इतिहासों में डाला गया है। पंडित रामचन्द्र शुक्ल के हिन्दी साहित्य के इतिहास में ५७ रीतिग्रन्थकार कवियों एवं उनके ग्रन्थों का संक्षिप्त परिचय है, पर है वह समस्त साहित्य के इतिहास की दृष्टि से ही। उसके अन्तर्गत वर्णन विषय का नाम मात्र ही पाया जाता है। विवेचन तो दूर रहा, परिचय भी पूरा नहीं है। 'मिश्रबन्धु विनोद' के चारों खण्डों में १०० के लगभग कवियों के नाम मिलते हैं, जिनमें से २० २५ के विवरण को छोड़कर शेष का तो नामोल्लेख मात्र है। उनमें वर्णन में नाम, रचना-काल, ग्रन्थ, वर्णन विषय के परिचय के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। हाँ, यह अवश्य है कि अधिकांश लेखकों के नाम इसमें मिल जाते हैं। शुक्ल जी के इतिहास में रीतिग्रन्थकार के रूप में एक साथ क्रमबद्ध वर्णन रीतिकालीन काव्यशास्त्र के लेखकों का मिलता है, पर 'मिश्रबन्धुविनोद' में काव्यशास्त्र के लेखकों का विवरण अलग नहीं है; अन्य लेखकों के साथ ही बीच-बीच में वे विवरण आये हैं। हाँ, द्वितीय भाग में पूर्वोक्त और उच्चरालंकृत प्रकरण के रूप में इस काल के नाम दिये हैं, पर वर्णन में सभी प्रकार के कवि आये हैं। अतः वहाँ भी एक साथ क्रमबद्ध तथा पूर्ण विवरण नहीं प्राप्त होता। प्रस्तुत निबन्ध में इन इतिहासों और खोज रिपोर्टों के आधार पर तथा अन्य व्यक्तिगत एवं राजपुस्तकालयों से प्राप्त सूचना के सहारे, १५७ ग्रन्थों के नाम और अधिकांश के अपनी आँखाँ देखे विवरण प्राप्तकर, ऐतिहासिक क्रम से उनके वर्णन दिये गये हैं।

प्रस्तुत निबन्ध में दिये गये ग्रन्थों में से बारह तो ऐसे हैं जिन ग्रन्थों के अथवा लेखक और ग्रन्थ दोनों के, नामों तक का उल्लेख अभी तक के किसी साहित्य के इतिहास में नहीं है और न कोई अन्य विवरण कहीं से मिलता है। उदाहरण के लिये गोप के 'रामचन्द्र भूषण' और 'रामचन्द्राभरण' ग्रन्थों का विवरण कहीं नहीं मिलता। इनके 'रामालंकार' ग्रन्थ का उल्लेख मात्र ही मिश्रबन्धु 'विनोद' में हुआ है। लेखक को ये ग्रन्थ दत्तिया और टीरुमगड के राजपुस्तकालयों में हस्तलिखित रूप में देखने को प्राप्त हुए। कृष्णभट्ट देवग्राम की 'शृंगार रस माधुरी', रंग राँ का 'नायिकाभेद', उजियारे कवि के 'रसचन्द्रिका' और 'जुगुलरस' प्रकाश, जनराज का 'कविता रस विनोद' तथा सेनादास का

'रघुनाथ अलंकार' एवं 'रस दर्पण' ग्रन्थों का उल्लेख भी कहीं नहीं मिलता । प्रस्तुत निम्न के लेखक को ये ग्रन्थ डॉ० मनमोहनदास याज्ञिक ने सौजन्य द्वारा 'याज्ञिक सग्रहालय' से प्राप्त हुए, और उन्हीं हस्तलिखित ग्रन्थों के आधार पर ही इनका विवरण दिया गया है । आचार्य चिन्तामणि के 'कविकुल कल्पतरु', 'काव्यप्रकाश', 'वाक्य त्रिक', 'रस मञ्जरी' आदि ग्रन्थों का तो उल्लेख मान मिलता है, पर उनके ग्रन्थ 'शृंगार मञ्जरी' का उल्लेख कहीं भी प्राप्त नहीं है । लेखक ने दत्तिया राज पुस्तकालय में हस्तलिखित रूप में इस ग्रन्थ को देखा और उसी के आधार पर इसका विवरण प्रस्तुत निम्न में दिया गया है । इसी प्रकार काव्यशास्त्र पर लिखे गये एक बृहत् और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ "रामदास कृत कविकल्पद्रुम" का भी विवरण अप्राप्य है; इसका भी विवेचन लेखक ने दत्तिया-राज पुस्तकालय में देवी प्रति के आधार पर किया है । नारायण कवि की "नाट्य दीपिका" हिन्दी में लिखी, नाटक पर प्रथम पुस्तक है, पर इसका भी कहीं उल्लेख नहीं है । लेखक ने दत्तिया के किले में स्थित पुस्तकालय से इसकी प्रति प्राप्त की और इसका विवरण दिया है ।

इन नवीन ग्रन्थों के अतिरिक्त सात आठ ऐसे महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ भी हैं, जिनका हिन्दी के इतिहास में नामोउल्लेख मान तो मिलता है, पर महत्त्वपूर्ण होने हुए भी उनका विवरण नहीं मिलता है । अब लेखक ने मुद्रित या हस्तलिखित रूप में इन ग्रन्थों को देखकर इनका आवश्यक विवरण उपस्थित किया है । ये ग्रन्थ हैं—चिन्तामणि का कविकुल कल्पतरु, यादवगौ का रसभूषण, राय शिवप्रसाद कृत रसभूषण, रणधीरसिंह का वाक्यरत्नाकर, जगतसिंह का साहित्यसुधानिधि, रसिकमुमति का अलंकारचन्द्रोदय, शोभ कवि का नवलरस चन्द्रोदय और लखिराम का राखेश्वर कल्पतरु । ये ग्रन्थ भी दत्तिया और टीकमगढ़ के राज पुस्तकालयों, याज्ञिक सग्रहालय तथा प० कृष्णविहारी जी के पुस्तकालय से प्राप्त हुए । इनमें कविकुलकल्पतरु तथा राखेश्वर कल्पतरु तो मुद्रित हैं अन्य ग्रन्थ हस्तलिखित हैं ।

इसके साथ ही प्राप्त ग्रन्थों की प्रतियाँ में और इतिहासकारों के लेखों में दिये हुए रचना काल में कहीं कहीं भेद मिला है जैसे समनेश कृत 'रसिकविलास' का रचनाकाल 'मिश्रग्रन्थ' विनोद में स० १८४७ दिया हुआ है, जब कि हस्तलिखित प्रति में, जो दत्तिया में प्राप्त हुई थी, रचनाकाल स० १८२७ वि० दिया हुआ है (सर्वत्र ऋषि युग वसु राशि) इसी प्रकार रतनेश या रतन कवि के 'अलंकार दर्पण' का रचना काल, शुक्ल जी के



इतिहास में सं० १८२७ दिया हुआ है, जब कि प्राप्त प्रति में वही १८४७ वि० है। इस प्रकार जहाँ भी सम्भव हो सका है वहाँ पर ग्रन्थ को स्वयं देखकर तब उसपर कुछ लिखा गया है। अतः यह कहा जा सकता है कि उपर्युक्त सामग्री निनान्त नवीन है जिसकी सूचना इतिहास ग्रन्थों में या तो है ही नहीं और यदि है भी तो अधूरी है या त्रुटि-पूर्ण है।

जिस सामग्री का उल्लेख या विवरण इतिहास-ग्रन्थों में मिलता है, उसका भी विवरण प्रस्तुत निबन्ध में उन्हीं इतिहास-ग्रन्थों से नहीं ले लिया गया; वरन्, मूल ग्रन्थों का—मुद्रित या हस्तलिखित रूप में जैसे भी वे प्राप्त हो सके हैं—लेखक ने आद्योपान्त पूर्ण अध्ययन करने के उपरान्त ही, उनका विवेचन या विवरण उपस्थित किया है। हाँ, जो ग्रन्थ कहीं से भी नहीं मिल सके, उनका विवरण अवश्य इतिहासों के आधार पर है। पर ऐसे ग्रन्थ बहुत कम हैं और जहाँ से विवरण लिया गया है उसका यथास्थान उल्लेख उस पृष्ठ के नीचे दो गई टिप्पणी में कर दिया गया है। अतः इस भाग में भी अध्ययन के अधिकांश आधार, मूल ग्रन्थ हैं, उनकी अन्य ग्रंथों में प्राप्त धनाख्या या आलोचना ही केवल नहीं। सहायक-ग्रन्थों के अतिरिक्त १५७ मूलग्रन्थों की प्राप्ति और अधिकांश हस्तलिखित प्रतियों के अध्ययन में क्या कठिनाई हो सकती है, वह प्रत्येक विद्वान् और रोजी समझ सकता है। पर इतना कथन आवश्यक है कि लेखक को इस सामग्री के जुटाने में दत्तिया, टीकमगढ़, चरखारी, छतरपुर, रीतों के राज-पुस्तकालयों तथा पं० वासुदेव (दत्तिया), श्री रिछोरियाजी (वरुआसागर), डॉ० भवानीशंकर याशिक (लखनऊ), पं० कृष्णविहारी मिश्र (सीतापुर) आदि सज्जनों के निजी पुस्तकालयों के द्वारा सटसटाने पड़े हैं; और इसके लिये लेखक राज-पुस्तकालय के अधिकारियों तथा उपरोक्त साहित्य-प्रेमी सज्जनों का हृदय से आभार मानता है।

सामग्री की नवीनता और मौलिकता के विषय में ऊपर कहा जा चुका है। अब सामग्री के उपयोग और विवेचन के सम्बन्ध में कुछ उल्लेख आवश्यक है। प्रस्तुत निबन्ध छः अध्यायों में विभक्त है। प्रथम अध्याय में विषय-प्रवेश के रूप में भूमिका है। इसके अन्तर्गत पारम्पर्य तथा संस्कृत ग्रंथों में प्राप्त काव्यशास्त्र-विषयक धारणा के द्वारा विषय की सीमा और स्वरूप निश्चय करने का प्रयत्न है। अतः इस

भाग में तो अंग्रेजी और संस्कृत में पाये जाने वाले अनेक ग्रन्थों के आधार पर विषय को स्पष्ट किया गया है। हाँ, इसके बीच पश्चात्य और संस्कृत की धारणाओं की जो तुलना की गई है, वह लेखक का गौणिक प्रयास है और उसमें किसी भी ग्रन्थ से सहायता नहीं ली गई।

द्वितीय अध्याय, हिन्दी काव्यशास्त्र के 'प्रारंभ और विकास' पर है। इसने अन्तर्गत हिन्दी में काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ लिखने की प्रेरणा और उनके आधारों पर सक्षेप में प्रकाश डाला गया है, और इसके पश्चात् ही ग्रन्थों की विषयानुसार कालक्रम से सूची उपस्थित की गई है। इन काव्यशास्त्र के ग्रन्थों के अध्ययन को हिन्दीसाहित्य के इतिहास के कालों में विभक्त कर उनका अध्ययन किया गया है। प्राचीन हिन्दी के ग्रन्थों में काव्यशास्त्र की गामभी पर भी प्रकाश डाला गया है जिसका उल्लेख हिन्दी साहित्य के इतिहासों में नहीं हुआ। इसके लिखने में श्री राहुल सांकृत्यायन की हिन्दी काव्यधारा, गुजरी की प्राचीन हिन्दी पर लख तथा श्री रामसिंह सोमर के 'वीर' साप्ताहिक में छपे लेखों का विशेष महत्त्व प्राप्त हुआ है, लेखक इन सत्रों परम कृतज्ञ है। इसने पश्चात् भक्ति कालीन लेखकों, विशेष कर केशवदास का विवेचन है। (केशव का विवेचन लेखक का अपना और गौणिक विवेचन है, इसमें थोड़ी सहायता 'केशव की काव्य कला' से प्राप्त हुई है, पर वहाँ भी केशव का विवेचन इस विषय पर इतना विस्तृत नहीं मिलता, जितना इस निबन्ध में दिया गया है।

ऐतिहासिक ग्रन्थों का अध्ययन दो अध्यायों में विस्तृत है। द्वितीय में प्रारम्भ और विकास का अध्ययन है और तृतीय में उत्कर्ष का। देव के समय (स १७५० के लगभग) तक इसका विकास, और इसके पश्चात् स० १८०० वि० तक काव्यशास्त्र का उत्कर्ष रहा और जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि इस भाग में भी विवेचन लेखकों के मूल ग्रन्थों के आधार पर ही है जिसमें ग्रन्थ के रचनाकाल, विषय विवरण, विवेचन तथा महत्त्व पर अपना मत प्रकट किया गया।

‘सुधाशु’ जी के काव्यशास्त्र-संबन्धी सिद्धान्तों को लेकर ने विस्तृत व्याख्या कर यथाशक्ति उन्हें स्पष्ट करके रखने का प्रयत्न किया है।

पंचम अध्याय की आधारभूत सामग्री पूर्वपरिचित है, पर इस सामग्री के आधार पर निकाले गये निष्कर्ष नवीन हैं। इसके भी दो भाग हैं। रीति परम्परा के ग्रन्थों में तो अधिकांश संस्कृत के आधार पर हिन्दी के उदाहरणों से युक्त हिन्दी में लक्षणों के अनुवाद से ही पाये जाते हैं, अतः उनके द्वारा हिन्दी लेखकों के काव्य-संबन्धी भौतिक और निजी विचार कम स्पष्ट हो पाये हैं। इस अध्याय के प्रथम भाग में हिन्दी कविता के प्रारम्भ से लेकर अब तक कवियों की अपनी रचनाओं में पाये जाने वाले काव्यशास्त्र पर क्या विचार हैं और कविता के विषय में उनके क्या सिद्धान्त हैं—इन बातों का अध्ययन उपस्थित किया गया है। प्राचीन हिन्दी के काव्यों, तथा जायसी, सूर, तुलसी, सेनापति, घनानन्द आदि के कविता-सम्बन्धी अपने विचारों को उनकी कविता के बीच से ढूँढ निकालने का प्रयत्न किया गया है। और मेरा विश्वास है कि हिन्दी काव्यशास्त्र के बीच इन विचारों का अधिक महत्व है। इसके पूर्व किसी के द्वारा ऐसा प्रयत्न मेरी समझ से नहीं किया गया है। इस विकास को एक व्यवस्थित ढंग से अध्ययन करना, काव्य-सम्बन्धी युग-युग में बदलते आदर्शों के विकास को सामने रखना है। रीति काल तक के काव्यादर्शों का अध्ययन प्रथमतः करने के उपरान्त, द्वितीय-पराय में आधुनिक कालीन काव्यादर्शों के स्वरूप का अध्ययन है। इसमें काव्यशास्त्र के विविध प्रसंगों को लेकर उनपर आजकल के कवियों की जो धारणायें हैं उनको स्पष्ट करने का अपना प्रयत्न किया गया है। इस अध्याय का यह अंश आधुनिक कविता में काव्यशास्त्र के स्वरूप को स्पष्ट करता है।

छठवें अध्याय में काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक समस्याओं पर प्रकाश डाला गया है। इन समस्याओं को लेकर विद्वान् यदि अपने अपने विचार प्रकट करें, तो काव्यशास्त्र का आधुनिक दृष्टिकोण स्पष्ट हो सकता है। लेखक ने अपने विचार इन समस्याओं पर प्रस्तुत किये हैं। इसके साथ ही साथ आधुनिक काव्य में प्रचलित अनेक बातों का काव्यशास्त्र के साथ जो सम्बन्ध है उसे भी बतलाने का प्रयत्न किया गया है। लेखक के मत से ये ‘बाद’ प्रवृत्तियाँ हैं, काव्यशास्त्र के पूरे सिद्धान्त नहीं। इसके अतिरिक्त काव्य के प्रकार और उनकी परिभाषायें भी दी गई हैं और उनके अन्त में उपसंहार के रूप में काव्यशास्त्र पर तदन्यपूर्ण ग्रन्थों की आवश्यकता तथा काव्यशास्त्र के महत्व का सामने रखकर इस निबन्ध की समाप्ति हुई है।

चतुर्थ और पंचम अध्यायों में यत्रतत्र आवश्यक उद्धरणों की सामग्री के अतिरिक्त जिसका उल्लेख यथास्थान कर दिया गया है, लेखक ने विवेचन, वर्गीकरण, सिद्धान्त और निरूपण आदि में किसी का आधार न लेकर स्वतंत्र विचार प्रस्तुत किये हैं। यत्र वे अध्याय विस्तृत न होकर सक्षिप्त ही हैं। प्रस्तुत निबन्ध की मौलिकता और नवीनता पर मुझे इतना ही कहना है। विशेष जो कुछ है सब सामने है।

इस प्रकार प्रथम, दूसरे और तीसरे अध्याय में यत्र तत्र विगरी सामग्री के आधार पर काव्यशास्त्र का हिन्दी साहित्य के आदि से आधुनिक काल तक का इतिहास उपस्थित करने का प्रयत्न किया गया है। चतुर्थ अध्याय में हिन्दी काव्य में स्वच्छन्द ग्रन्थों में पाये जाने वाले कान्यादर्श का विकास दिनाते हुए, उसी की पृष्ठभूमि देकर, और आधुनिक कालीन काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर रचियों के विचार प्रस्तुत कर, वर्तमान काव्यशास्त्र का स्वरूप देने का प्रयास किया गया है। (प्रथम तीन अध्याय सूचनात्मक अधिक हैं तो अन्तिम तीन अध्याय विवेचनात्मक। उनमें यदि इतिहास की सामग्री सुरक्षित होती है, तो इनमें आधुनिक साहित्य की गति विधि, प्रवृत्ति और काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा स्पष्ट होती है और साहित्य के रचयिताओं को एक ऐसा दृष्टिकोण मिलता है जो काव्यशास्त्र के महत्व को स्पष्ट करे। अतः इस निबन्ध का अन्तर्गत इन दृष्टि अध्यायों की आवश्यकता थी। इस निबन्ध का प्रारम्भ यद्यपि सन् १९६८ में ही कर दिया गया था पर सामग्री की प्राप्ति में कठिनाई और विलम्ब के कारण ही इतने दीर्घ काल में यह पूरा हो सका। लेखक का यह प्रयत्न, लघु और अपूर्ण हो है, पर उसे आशा है कि अन्य लेखक एक एक काल या धारा का इतिहास निरूपण शीघ्रानिश्चित प्राचीन सामग्री का उपयोग करेंगे।

इस ग्रंथ के लिखने में अनेक सज्जनों, लेखकों और विद्वानों ने सहायता प्राप्त हुई है, लेखक उन सबके प्रति अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करता है। विशेष रूप से वह लखनऊ विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष, प्रोफेसर, डॉ० दीनदयाल जी गुप्त का आभार मानता है जिनके पथ प्रदर्शन और प्रोत्साहन से ही यह ग्रंथ पूरा हुआ है, साथ ही साथ वह डॉ० बलदेव प्रसाद मिश्र, डॉ० धारेंद्रवर्मा और मिश्र-धुओं का भी कृतज्ञ है जिन्होंने अपने सुभाषा विवेचनों, विचारों और सम्मतियों से इस ग्रंथ को मूल्यवान् बनाया। अन्त में समस्त अधिक वह लखनऊ विश्वविद्यालय के कुलपति आचार्य श्री नरेन्द्रदेव जी का ऋणी है जिन्होंने न केवल अपने वक्तव्य से इस ग्रंथ का गौरव बढ़ाया है, बल्कि इसे लखनऊ विश्वविद्यालय के प्रथम हिन्दी-प्रकाशन के रूप में स्थान देकर, हिन्दी साहित्य के अध्ययन का प्रबल प्रोत्साहन प्रदान किया है।

पुस्तक में मुद्रण-सम्बन्धी भूलों के लिए लेखक विद्वानों और पाठकों का क्षमा प्रार्थी है। पुस्तक के इस रूप में प्रकाशित होने का मूल भूत श्रेय सेठ श्री शुभकरन सेकसरिया, तथा श्री दर्शीचि जी को है, जिनने दान और प्रयत्न से ही यह प्रकाशन सुलभ हो सका है। लेखक इनका हृदय से आभारी है। आशा है वे इसी प्रकार विश्वविद्यालय के हिन्दी प्रकाशन की सहायता देते रहेंगे। यदि इस ग्रंथ से साहित्यिकों को कुछ परितोष हो सका, तो लेखक श्रपना प्रयत्न सफल समझेगा।

भगीरथ मिश्र

# विषय-सूची

## प्रथम अध्याय

### विषय-प्रवेश ( ३—३३ )

काव्यशास्त्र का स्वरूप, विषय और सीमा	३-८
काव्यशास्त्र की परिभाषा—५, काव्यशास्त्र और अलंकारशास्त्र—६, काव्यशास्त्र और शैलीशास्त्र—६, काव्यशास्त्र और छन्दशास्त्र—७,	
यूनानी काव्यशास्त्र—६-१३, लैटिन काव्यशास्त्र—१३-१६, संस्कृत काव्यशास्त्र—१७-१९,	
रस सिद्धान्त—१९, अलंकार—२३, रीति सिद्धान्त—२५, वक्रोक्ति सिद्धान्त—२६,	
ध्वनि सिद्धान्त—२८,	
पाश्चात्य और संस्कृत काव्यशास्त्र के स्वरूपों की तुलना—२६-३३, हिन्दी काव्यशास्त्र के अध्ययन की आवश्यकता—३३	

## द्वितीय अध्याय

### हिन्दी काव्यशास्त्र का प्रारम्भ और विकास ( ३७—१०७ )

१. प्रेरणा, आधार और सामग्री	३७—४०
२. विषयानुसार, कालक्रम से ग्रंथ-सूची	४१-४७
अलंकार-ग्रंथ—४१, रसग्रंथ—४३, शृंगार नायिकाभेद ग्रंथ—४४, काव्यशास्त्र-ग्रंथ—४५,	
३. ग्रंथों का अध्ययन	४८
( अ ) प्राचीन हिन्दी काव्यशास्त्र की परम्परा	४८-४९
( भा ) सक्ति कालीन ग्रंथों का अध्ययन	५०-७२
१—केशवदास के पूर्ववर्ती लेखक	५०-५२
२—आचार्य केशवदास	५३-७१
केशव के ग्रंथ, उनका महत्व और सिद्धान्त—५३ से ५८, काव्यदोष—५८, केशव का अलंकार-पर्याप्त—६१, केशव का रस-विवेचन—६७	
( इ ) रीति-परम्परा का प्रारंभ और विकास	७३

आचार्य चिन्तामणि त्रिपाठी

७३-८२

पवित्रुल कल्याण—७४, श्याम मारी—७८

गोप वा गुणाधिरा—८२-८४, जगन्नामिह वा मायाभूषण—८४-८५

मतिराम—८४-८८

अतंकार पाराशर्या—८५, रसगज—८६, ललितनताम—८७

भृषण—८८-९०, आचार्य कुलपति मिश्र—९०-९४, सुगदेय मिश्र—९४-९६,

आचार्य कवि देव—९६-१०७

रमविलास—९६, भवानीविलास—९७, भावविलास—१००, वाच्य रसायन—१०२

## तृतीय अध्याय

### रीति-ग्रन्थों का विस्तार और उत्कर्ष ( १११—१७५ )

रीतिग्रंथों का आदर और महत्त्व, तत्कालीन परिस्थिति १११

कालिदास—११२, सूरति मिश्र—११२-११४, कृष्णभट्ट—११४, गोपकवि—११५, चाकुरकार्यो—११६, कुमारमणि भट्ट—११७, आचार्य श्रीपति—११६-१२४, रसिक सुमति—१२६-१२६, सोमनाथ १२६-१३३, गोविन्द—१३३, रसलीन—१३४, आचार्य भिरारीदास—१३५-१४८

वाच्य निर्णय—१३५, श्याम निर्णय—१४५, रससारा—१४७,

दूलह कवि—१४८-१५०, रससाहि—१५०, वैरीसाल—१५१, समनेस—१५२, रत्न कवि—१५३, जनराज १५३, उजियारे कवि—१५४, १५७, यशवन्तसिंह—१५७-१५६, जगत्साहि—१५६-१६०, महाराज रामसिंह—१६०-१६४, पद्माकर—१६४, चेतो प्रबोध—१६७, रमधीरसिंह—१६६-१७१, नारायण—१७१, रसिक गोविन्द—१७२, प्रतापसाहि—१७३ ।

## चतुर्थ अध्याय

### आधुनिककालीन ग्रंथों का अध्ययन ( १०६—३२४ )

#### १—रीतिकालीन परम्परा का विस्तार

रामदास—१८१-१८४, ग्वाल कवि—१८८-१८७, लक्ष्मिराम—१८७-१९०, कविराजा मुरारिदान—१९०-१९३, महाराजा प्रतापनारायणसिंह—१९३-१९४,

कन्हैयालाल पोद्दार—१९४-१९६, ' जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'—१९६-२०४,  
भगवानदीन 'दीन'—२०४-२०७, रामशंकर शुक्ल 'रसाल'—२०७-२११, सीताराम  
शास्त्री—२११-२१२, हरिऔध—२१७-२२४, बिहारीलाल भट्ट—२२५-२२६,  
मिश्रबन्धु—२२६-२३५

२—नवीन दृष्टिकोण से काव्यशास्त्र के अंगों पर प्राप्त विचार ।

आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

२३७-२४५

काव्य भाषा—२३७, कविता का स्वरूप—२३९, काव्य का प्रयोजन और  
विषय—२४२ ।

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

२४६-२६३

कविता का स्वरूप—२४६, साहचर्य और काव्य—२४६, काव्य के विषय एवं  
प्रयोजन—२५२, भाषा और छन्द—२५६, कविता और कला—२६१, अलंकार—२६१,  
रस—२६४, रहस्यवाद—२७७, अभिव्यञ्जनाविधान—२८३, छायावाद—२८७ ।

आचार्य श्यामसुन्दरदास

२६४-३१६

कला—२६५, कविता—३०५, रस और शैली—३१३ ।

सद्मिनीनारायण सिंह 'सुधाशु'—३१६-३३४, काव्य में अभिव्यञ्जनाविधान—३१६,  
जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त—३२३ ।

## पंचम अध्याय

कवियों की स्वच्छन्द रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्शों का अध्ययन (३३७-३४०)

### १—पूर्व कालीन कवियों के काव्यादर्श

अ—प्राचीन हिन्दी और बीरसाधा कालीन रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्श ३३७-३४०

आ—भक्तिकालीन काव्यादर्श ३४०-३४१

कवीर, ३४०, जायसी ३४१, सूर का काव्यादर्श—३४४, तुलसी का काव्यादर्श ३४५,

इ—रीतिकालीन स्वच्छन्द कवियों के काव्यादर्श, सेनापति ३५२, देव, ३५२, पनानंद ३५४,

ई—आधुनिक कालीन परिपतन ३५५-३६६

( क ) भारतेन्दु कालीन परिपतन ३५५-३६२

( ए ) द्विवेदी कालीन काव्यादर्श ३६२-३६६



## २—काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक धारणाएँ

काव्य का स्वरूप—३६७ ३८०, कविता और कला—३८० ६६०, कविता के तत्व और उपकरण—३६० ३६२, कविता के तत्व ३६०, कविता के उपकरण—३६२, भाषा—३६३, छन्द—३६५, अलंकार—३६८, काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा में विकास और परिवर्तन—४०२ ४०४ ।

## पष्ठ अध्याय

### १—काव्यशास्त्र की आधुनिक समस्याएँ (४०७-४२१)

काव्यशास्त्र की आवश्यकता—४०७ ४०६, काव्य की आत्मा—४०६ ४१०, काव्य कारण—४१०, उपकरण—४११, कविता की गति और छन्द—४१३, अलंकार—४१७, काव्य का पराीकरण—४१६, काव्य के भेद—४२०,

### २—काव्य में प्रचलित आधुनिक वाद और काव्यशास्त्र (४२२-४३२)

आदर्शवाद और यथार्थवाद—४२२, रहस्यवाद—४२३ ४२४, छायावाद—४२४ ४२६, अभिव्यजनावाद—४२६, प्रगतिवाद—४२७ ४२६, उपसंहार—४२६,

## परिशिष्ट: सहायक-ग्रंथ—सूची

१. संस्कृत-ग्रंथ	४३५
२. हिन्दी ग्रंथ	४३५
(क) मुद्रित ग्रंथ	
(ख) हस्तलिखित ग्रंथ	४३६
(१) याज्ञिक संग्रहालय में प्राप्त	४३६
(२) दत्तिया राजपुस्तकालय में प्राप्त	४४०
(३) सरदार महेन्द्रसिंह पुस्तकालय, (थोरछा) टीकमगढ़ में प्राप्त	४४०
४ पत्र-पत्रिकाएँ	४४१
५ अंग्रेजी-ग्रंथ	४४५

## अनुक्रमणिका

१—ग्रंथ	४४३
२—संक्षेप	४६३

गुणादानपर कश्चिदोपादानपरोऽपर ।

गुणदोषाद्वैतित्यागपर कश्चन भावक ॥

—राजशेखर ।

यद्यपि जाति सुलच्छनी, सुनरन सरस सुवृत्त ।

भूषण धिनु न बिराजई, कविता वनिता मित्र ॥

—केशवदास ।

यद्यपि दोष धिनु गुनसहित, अलकार सो लीन ।

कविता वनिता छवि नहीं, रस बिन तदपि प्रवीन ॥

—श्रीरति ।

सरस कविन के चित्त को, बेधत हैं सो कौन ।

असमम्भवार सराहिबो, समम्भवार की मौन ॥

—लोकोक्ति ।

कीरति मनिति भूति भलि सोई ।

सुरसरि सम सद्य फहै हित होई ॥

—तुलसीदास ।

## प्रथम अध्याय

## विषय-प्रवेश

### काव्यशास्त्र का स्वरूप, विषय और सीमा

संस्कृत भाषा में काव्य और साहित्य शब्द बहुधा समान अर्थों में प्रयुक्त हुए हैं । साहित्य-दर्पण में काव्य के दृश्य और श्रव्य भेदों के पश्चात्, श्रव्य के गद्य एवं पद्य दो भेद बताकर गद्य को भी काव्य की सीमा में रखा गया है । यह गद्य रसात्मक वाक्य अवश्य है किन्तु विस्तृत विवेचन, विश्वनाथ तथा अन्य आचार्यों के द्वारा, पद्य काव्य का ही किया गया है; क्योंकि काव्य के लक्षण पद्य काव्य में ही विशेष रूप से विद्यमान रहते हैं । काव्य के विविध स्वरूपों का व्यापक विवेचन करने वाले नाट्य शास्त्र, काव्यालंकार, काव्यादर्श, ध्वन्यालोक, काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश ग्रंथों को अलंकार ग्रंथों

१—साहित्यसंगीतकलाविहीना साक्षात्पशु पुच्छविषाणहीना ।

तृण-नखादन्नपिजीवमानस्तद् भागधेय परम पशूनाम् ॥

में साहित्य शब्द व्याकरणाचार्य भर्तृहरि द्वारा काव्य के अर्थ में ही लिखा गया है क्योंकि जन साधारण के लिये साहित्य-शास्त्र के ज्ञान की सम्पन्नता असम्भव है जबकि काव्य का आस्वाद सभी के लिये सम्भव है । अतः साहित्य का अर्थ यहाँ काव्य ही हो सकता है । इसी प्रकार साहित्यदर्पण, काव्यप्रकाश आदि ग्रंथों के नामों से भी इस बात की पुष्टि होती है ।

डा० भगवानदास अपने लेख 'रस मीमांसा' में इस प्रकार लिखते हैं —

“हितेन सह सहितम्, तस्य भाव साहित्यम्,” । तथा

“सह एव सहितम् तस्य भाव साहित्यम् ॥

साहित्य शब्द का अर्थ रुढ़ अर्थ है —ऐसा वाक्य समूह, ऐसा ग्रन्थ जिसको मनुष्य

के नाम से ही निर्दिष्ट किया जाता है और इन सभी के विषय को अलंकार शास्त्र की संज्ञा दी जाती है। विन्तु कुछ ध्यान पूर्वक देखने से यह विदित हो जाता है कि अलंकार शास्त्र से अलंकार के विशेष विवेचन का ही अभिप्राय निकलता है। काव्य के स्वरूप एवं उसकी समस्याओं पर विचार करने वाले विषय को काव्यशास्त्र ही कहना विशेष उपयुक्त है क्योंकि इसने अन्तर्गत अलंकारों के अतिरिक्त अन्य विषय भी हैं। साहित्य शास्त्र से भी काम चल सकता है,<sup>१</sup> विन्तु आजकल साहित्य और काव्य के अर्थों में व्यापकता की दृष्टि से कुछ अन्तर है। साहित्य शब्द को गहुधा हम शास्त्रीय, वैज्ञानिक एवं रमणीय सभी प्रकार की रचनाओं के लिए प्रयुक्त करते हैं। अतः साहित्य शास्त्र से काव्यशास्त्र हमारे उद्देश्य की पूर्ति अधिक स्पष्टता के साथ करता है।

इस प्रकार हम काव्यशास्त्र का प्रयोग उस वैज्ञानिक निरूपण के लिये कर सकते हैं जिसमें काव्य अथवा कविता के स्वरूप, भेद, समस्याओं आदि पर व्यापक रूप से

दूसरों के सहित, गोष्ठी में चर्चा अकेला ही सुने, पढ़े तो उसकी रस आवे, स्वाद मिले आनन्द हो, वृत्ति तथा आप्यायन भी हो। बिना विशेषण के साहित्य शब्द जब कहा जाता है तब प्रायः उसका अर्थ काव्य साहित्य ही समझा जाता है।<sup>२</sup>

द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ, पृष्ठ ३

नोट — साहित्य कहीं कहीं काव्यशास्त्र के अर्थ में भी प्रयुक्त हुआ है। जैसे—

(१) “साहित्य—( सहित + य-भावे इत्यादि ) स० की सत्ता, मिलना, शब्दशास्त्र, काव्यशास्त्र, सम्बन्ध विशेष, एक किया-यदित्व।”

—प्रकृतिवाद ( बंगला शब्दकोष साहित्य शब्द के अर्थ )।

(२) “रात्रयोत्तर के समय ( १०० वर्ष पूर्व ईसा ) इस शब्द का प्रयोग काव्यशास्त्र के अर्थ में होने लगा था।”

—अलंकार दीप्युत्तराद्ध,<sup>३</sup> पृष्ठ ६

पर अधिकांश यह काव्य का ही पर्याय है देखिये काव्य प्रभाकर, ११ मयूख पृ० ६५६, में निम्नलिखित वाक्य —

“गहुधा साहित्य और काव्य ये दोनों शब्द एकार्थवाची ही देखने में आते हैं।”

१—“जिस शास्त्र से काव्य का तत्व, रहस्य, मर्म मूल रूप तथा उसके अवातर अग सव परस्पर स्पष्ट रूप से जान पड़ें और जिससे कविता के गुण दोष के विवेक की शक्ति आगे तथा अच्छी कविता करने में सहायता मिले, वह साहित्य शास्त्र है।”

डा० भगवानदास के ‘रस मीमांसा’ खेस से, द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ पृ० ३

विचार किया गया हो। इसमें निची भी भाषा की कविता के आधार पर उसका स्वभाव निरूपण, प्रवृत्ति निर्धारण आदि से लेकर ऐसे सर्वकालीन सिद्धांतों तक का समावेश हो सकता है जो कि भविष्य में होने वाली रचनाओं के पथ-प्रदर्शन बन सकें। और यथार्थ में काव्यशास्त्र के उद्देश्य भी दो ही होते हैं:—एक तो उपस्थित काव्य के सौन्दर्य को स्पष्ट करके उसके द्वारा सामान्य से अधिक आनन्द प्राप्त कराना, दूसरा, लोगों से बचाते हुए उत्तम काव्य-सृष्टि की प्रबल प्रेरणा भर देना। पहला उद्देश्य तो पाठक के लिए है और दूसरा लेखक या कवि के लिए। काव्यशास्त्र का प्रारम्भ भी इन्हीं उद्देश्यों से प्रेरित होकर हुआ है। अब हम पाश्चात्य साहित्य और संस्कृत साहित्य में प्राप्त इसके स्वरूप, विषय एवं समस्याओं का संक्षेप में अध्ययन कर विषय का स्वरूप निश्चित करने का प्रयत्न करेंगे।

पाश्चात्य साहित्य में काव्यशास्त्र का समानार्थी शब्द 'पोइटिक्स' (Poetics) है। 'पोइटिक्स' की परिभाषा भी बहुत स्पष्ट नहीं है और उसके अन्तर्गत विषयों का ही निर्देश किया गया है; किन्तु प्राप्य परिभाषाओं से ऊपर कहे गये काव्यशास्त्र के दो उद्देश्यों की ओर ही लक्ष्य स्पष्ट होता है। काव्यशास्त्र की यह परिभाषा<sup>1</sup>, कि 'पोइटिक्स' काव्य कला के नियमों व सिद्धांतों पर विचार करने वाला विज्ञान है, जहाँ पर कवि की दृष्टि से काव्यशास्त्र का उद्देश्य बताती है वहाँ पर दूसरी यह परिभाषा, कि 'पोइटिक्स' साहित्यिक आलोचना की वह शाखा है जो कविता पर विचार करती है, पाठक की दृष्टि से इस पर प्रकाश डालती है।

अभीतक शत काव्यशास्त्र पर लिखे ग्रन्थों में सबसे प्राचीन 'अरिस्टॉटिल' की 'पोइटिक्स' समझी जाती है और सम्भवतः 'पोइटिक्स' शब्द का उद्गम भी वहीं से है।

1 'Poetics A treatise on poetry as an art, A theory of poetry'

—Webster's New International Dictionary

'Poetics or Alankarashastra, means the science of Poetry It embraces in its sphere, theory of poetry, the origin form and variety of poet's work, its faults and merits and a description of several embellishments which distinguish poetic from unpoetic composition

—Foreword (by Dr M Krishnamachariar, M A M L Ph D M R A S.) of Bhamaha's Kavyalankar

2 'Poetics That part of literary critic in which treats of poetry, also a treatise on poetry

—The Oxford English Dictionary Vol VIII

इसमें 'अरिस्टॉटिल, अपने पूर्व लिखे गये, विशेष रूपसे 'होमर' के, काव्य के आधार पर काव्य की व्यापक विशेषतायें, वर्गीकरण, तुलनात्मक महत्व एवं प्रभाव पर विचार करता है। अलंकार-शास्त्र पर लिखी गई 'रिटोरिक', ( *Rhetoric* ) उसकी 'पोइटिक्स' ( *Poetics* ) से अलग पुस्तक है जिसमें वह केवल गद्य पर ही विचार करता है और जिसमें मुख्य विषय, शैली, भाषा, गति, अलंकार आदि हैं। इस प्रकार उसके विचार से काव्यशास्त्र ( *Poetics* ) का विषय, अलंकार-शास्त्र ( *Rhetoric* ) के विषय से भिन्न है क्योंकि इस अलंकार-शास्त्र का सम्बन्ध कविता से न होकर गद्य से ही था और काव्यशास्त्र कविता ( पद्य ) के स्वरूपों पर ही विवेचन करने वाला शास्त्र माना गया है।

यथार्थ में काव्यशास्त्र और अलंकार-शास्त्र के सम्बन्ध में ही नहीं, बल्कि काव्य-शास्त्र और छन्द-शास्त्र ( *Metrics* ) तथा काव्यशास्त्र व शैलीशास्त्र ( *Stylistics* ) के सम्बन्धों पर भी थोड़ा विचार कर लेना आवश्यक है, क्योंकि इस पर भी विभिन्न मत मिलते हैं और एक दूसरे के सम्बन्ध में तथा प्रत्येक की सीमा में अस्पष्टता ही रही है।

कुछ विद्वान्, शैलीशास्त्र को शैली-विषयक व्यापक सिद्धांत के रूप में मानते हैं। उनके विचार से शैली, भाषा में भाषाभिव्यक्ति की प्रक्रिया है और इस प्रकार वे भाषाभिव्यक्ति की प्रक्रिया पर विचार करने वाले शास्त्र को शैली शास्त्र मानते हैं। यह दो प्रकार का है—प्रथम, जो गद्य की शैली पर विचार करता है उसको अलंकार-शास्त्र और द्वितीय जो पद्यकी शैली पर विचार करता है उसे काव्यशास्त्र कहते हैं। इस दृष्टि से काव्यशास्त्र में काव्यके अभिव्यक्ति सम्बन्धी बाह्य अंग पर ही केवल विचार हो सकता है, काव्य के विषय,

1. "Stylistic is the general theory of style and this general theory divides itself into theory of prose style (rhetoric, or if that have an oratorical or any special significance Prosaics) and the theory of poetic style (poetics)"

"The definition and classification of disputed terms may be stated some what as follows:—"Stylistic, is the general theory of style, the discussion of it should precede that of Rhetoric and Poetics, and should cover the various elements and qualities of style common to and belonging to both. Rhetoric (or Prosaics) is that division of the theory of style which treats of the expression of thought addressed to the understanding, as opposed to Poetic which treats of the expression of thought addressed to the imagination."

—Methods and Materials for Literary criticism by C M Gayley, pp 245-247.

उद्देश्य, सौन्दर्य इत्यादि पर कुछ विचार नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त कुछ विद्वानों<sup>१</sup> के द्वारा अलंकार शास्त्र और काव्यशास्त्र दोनों समान महत्त्व के माने गये हैं और शैली का विचार दोनों के अन्तर्गत होता है। यथार्थतः काव्यशास्त्र में अन्य समस्याओं के साथ-साथ भाषा और प्रकाशन-प्रणाली पर भी विचार किया जाता है जिसे हम शैली कहते हैं किन्तु शैली शास्त्र जब हम एक स्वतन्त्र शास्त्र के रूप में मान लेते हैं तो वह गद्य एव पद्य दोनों की शैलियों को समाविष्ट कर सकता है, पर उसके अन्तर्गत प्रतिपादित पद्य शैली को हम सम्पूर्ण काव्यशास्त्र नहीं मान सकते, क्योंकि इसके भीतर काव्य की आत्मा, रस, भाव, चमत्कार के रहस्य आदि पर भी विचार हुआ है, जो शैली से भिन्न है।

छन्दशास्त्र और काव्यशास्त्र के सम्बन्ध के विषय में भी मतभेद है। कुछ विद्वान्<sup>२</sup> छन्दशास्त्र को काव्यशास्त्र से नितान्त भिन्न मानते हैं और उसको इसका समकक्ष शास्त्र समझते हैं। साथ ही कुछ के मत से छन्दशास्त्र, काव्यशास्त्र के क्षेत्र से बाहर नहीं है क्योंकि यह काव्य क्षेत्र के अन्तर्गत शब्दों के गति विधान का अध्ययन करता है। हम इस सम्बन्ध को और अधिक स्पष्ट करने के लिए छन्दों के कार्य को, दो रूपों में देन सकते हैं। छन्दशास्त्र कविता की छन्द-सम्बन्धी गति का विवेचन करता है। यह विवेचन दो रूपों में हो सकता है। पहला तो माना, गण, स्वराघात इत्यादि के आधार पर विविध छन्दों के स्वरूप निर्णय करने वाला है और दूसरा माना अथवा गणों के विशेष समन्वय के द्वारा सम्पादित प्रभाव पर विचार करके यह निर्धारित करने वाला है कि अमुक प्रकार के छन्द का, भाव के समझने और अनुभूति को उत्पाने में, किस प्रकार का प्रभाव पड़ सकता है। उपर्युक्त स्वरूपों में से पहला तो स्वभावतः कविता के व्याकरण से सम्बन्धित है और वह काव्यशास्त्र के क्षेत्र से बाहर है पर उसका दूसरा स्वरूप न्याया काव्यशास्त्र का एक आवश्यक अंग हो सकता है। गत यदि छन्दशास्त्र माना न गणों के विविध स्वरों के, अनुभूति पर पड़ने वाले प्रभाव पर विचार करता है तो वह काव्यशास्त्र के अन्तर्गत है, अन्यथा नहीं।

अभी तक छन्दशास्त्र पर लिखे गये ग्रन्थ—विशेषतया, संस्कृत और हिन्दी के ग्रन्थ—केवल माना और गणों की सख्यानुसार निर्धारित विभिन्न स्वरूपों और उनके नामकरण पर ही प्राप्त है अतः वे स्पष्टतया काव्यशास्त्र के क्षेत्र से अलग हैं। पर अलंकार विषयक

1 Poetik Rhetorik und Stilistik by W. Wackernagel

2 See Methods and Materials for literary criticism by C. M. Gayley



धारणा, संस्कृत एवं हिन्दी-साहित्य में, पाश्चात्य धारणा से भिन्न है। अलंकार शास्त्र का सम्बन्ध यहाँ पर सदा ही कविता से ही समझा गया है, गद्य से नहीं; वरन् प्राचीन काल में तो अलंकार-शास्त्र ही पूरा काव्यशास्त्र समझा जाता था। अलंकार, काव्य के आभूषण हैं उसकी आत्मा नहीं<sup>१</sup>; काव्य की आत्मा ध्वनि या रस है, यह तो परवर्ती विद्वानों ने निश्चय किया है। हम यह कह सकते हैं कि ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति आदि सिद्धांत अलंकार सिद्धांत के ही विस्तार या विकास के रूप में आये हैं।

इस प्रकार काव्यशास्त्र की सीमा पर विचार कर लेने के उपरान्त उसके विषय और स्वरूप को समझने के लिए, कुछ प्राचीन पाश्चात्य काव्यशास्त्र के आचार्यों के ग्रन्थों और उसके पश्चात् संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धांतों का सक्षिप्त परिचय प्राप्त करना आवश्यक है।

प्राचीन काल में काव्य और काव्यालोचना के बीच बहुत लम्बा व्यवधान नहीं रहा होगा। काव्य जय से ध्वन्य अथवा दृश्य रूप में आया, तभी से उसकी आलोचना भी प्रारम्भ हुई होगी, क्योंकि सौन्दर्य की प्रशंसा करना, रमणीयता में आत्मविमोह होने की स्थिति का विश्लेषण करना, मानव-स्वभाव के अन्तर्गत है। हम भरत के नाट्यशास्त्र को संस्कृत काव्यशास्त्र का सबसे प्रथम प्राप्य ग्रन्थ मानते हैं, किन्तु उसमें भी इस बात का उल्लेख है<sup>२</sup> कि अमुक विचार पूर्ववर्ती विद्वानों के अनुसार है। इससे पता चलता है कि उसके भी बहुत-पूर्व दृश्यकाव्य अथवा काव्यशास्त्र पर विचार हो चुका था। 'बोसेने' ने अपने ग्रन्थ 'हिस्ट्री आफ् इंडियनलिटर्स' में 'होमर' के 'इलियड'

१—काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः ।

सद्विशयहेतवस्त्वलंकाराः ॥

—काव्यालंकारसूत्र ।

२—नाट्यशास्त्र के अनुवर्त्य श्लोक, गुरु शिष्य परम्परा के रूपमें आनेवाले अनुष्टुप या आपां छन्दों में प्राचीन पद्य में है, अग्निवसुत की टीका के अनुसार ये भरत से भी पूर्व आचार्यों के हैं, जैसा नीचे के उद्धरण से प्रगट है—

"ता पृता धार्या एक प्रधदक्तया पूर्वाचार्यैर्लक्षणत्वेन पठिताः । मुनिना तु सुखसंग्रहाय यथास्थानं निवेशिताः ।—अग्निवसु भारती अध्याय छः ।

भारतमुनि (समय ई० शताब्दी का प्रारम्भ) से भी पहले पाणिनि (ई० पू० छठी-सत्रहवीं) ने अपनी अष्टाध्यायी में शिक्षादिन् तथा वृणाश्च द्वारा रचित मटसूत्रों का उल्लेख किया है। पर उसका अधिक विवरण अलम्भ है।

ग्रन्थ से एक उदाहरण<sup>१</sup> देकर बताया है कि यह सौन्दर्यानुभूति पर प्राचीनतम समीक्षाओं में से एक है। सौन्दर्यानुभूति ना प्रत्यक्ष कान्य है और कान्य के सौन्दर्य का प्रकाशन आलोचना, जिसका प्रादुर्भाव मौखिक तथा निमित्त रूप में काव्य के समान ही प्राचीन है; किन्तु इसे हम शास्त्र के अन्तर्गत नहीं रख सकते। शास्त्र के प्रगर्भा व्यापक रूप से ही निचार होता है। विद्वानों के द्वारा यही मान्य है कि काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन ग्रन्थ ग्रीक साहित्य में ही है।

प्राचीन ग्रीक साहित्य में कहीं-कहीं काव्य सौन्दर्य की समीक्षा सम्बन्धी वाक्य इसकी पूर्व ६ वीं शताब्दी में मिलते हैं किन्तु वे ऐसे ही हैं जैसे कि कोई कवि अपना भाव वाक्यात्मक ढंग से गण्ट करे। उन वाक्यों में कोई भी गवेषणापूर्ण सिद्धांत हमें नहीं मिलता। यथार्थ में छैठवीं शताब्दी<sup>२</sup> पूर्व तक काव्य-रचना का ही प्रयत्न दिखलाई पड़ता है, सिद्धान्त समीक्षा का नहीं। ५ वीं शताब्दी पूर्व के लगभग अलसराशास्त्र का प्रचार प्रारम्भ हुआ और 'सोफिस्ट' को ही कुछ विद्वानों के विचार से पहला<sup>३</sup> अलसरा

1 'Natural common sense expressed this truth in one of the earliest aesthetic judgments that Western literature contains, when on the shield of Achilles, the Homeric poet says —

'That earth looked dark behind the plough and like to ground that had been ploughed, although it was made of gold, that was a marvellous piece of work (11 17 358)''

History of Aesthetics by Bouanquet p 12

2 'We find as might be expected some isolated remarks which may be called 'critical' as implying an aesthetic judgment. But when Simonides for example defined poetry as vocal painting and painting as silent poetry, or when Corinna gave her pupil Pindar the advice to sow (myths) with the hand, not with the whole sack, these criticisms do not of course imply any reasoned or systematic theory of art, they are simply deductions which any poet might easily draw from his own experience. In general the great lyric poets of the 6th century B.C. were too busy with their own magnificent practices to feel the need for theoretic effort''.

Greek view of poetry by E. E. Sikes p 11

3 'That the Sophist was the first Rhetorician would be allowed by his accusers as well as his apologists, and though Phetorics long followed wandering fires before it recognised its star and became literary criticism, yet nobody doubts that we must look to it for what literary criticism we shall find in these times''

A History of criticism by George Santenbury p 14

शास्त्री रहा जा सकता है। अलक्षरशास्त्र यूनानी लोगों के व्यावहारिक जीवन में राम आनेवाला शास्त्र था। अपनी बात को प्रभावशाली ढंग पर कह कर दूसरे का अपना पक्षपाती बना लेना, गन्ध को भूट और मूट को गन्ध मिट कर देना, शब्द की शक्ति पर विश्वास करना इत्यादि ही इस शास्त्र के उद्देश्य थे। काव्यशास्त्र की उत्पत्ति के सम्बन्ध में उनकी व्यापक धारणा यह है कि अलक्षरशास्त्र का प्रादुर्भाव मिस्रनी द्वीप में हुआ था और 'एम्पीडोक्लिज' उसका आविर्भावक था। वह कवि और दार्शनिक दोनों था और, 'अरिस्टोटिल' का विचार है कि, वह मनसे अधिक होमर के सदृश था। 'सोफिस्ट' ने प्रमाण से अलक्षरशास्त्र के व्यावहारिक रूप का पूरा प्रचार हुआ, क्योंकि मुसदमे-याज यूनानी इसने द्वारा मुसदमे जीते थे। धीरे धीरे यही शास्त्र, गद्य-शैली निर्माण की ओर मुड़ा और इस प्रकार काव्यशास्त्र का प्रतिद्वन्द्वी होकर रहा। आलोचना के दृष्टिकोण से 'प्लेटो' और 'अरिस्टॉटल' का भी महत्व है किन्तु जहाँ तक काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों और काव्य की व्यापक भीमामा का सम्बन्ध है, इनका स्थान महत्व का नहीं हो सकता है। और इस प्रकार काव्यशास्त्र का सबसे प्रथम लेखक 'अरिस्टॉटिल' ही है जिसके ग्रन्थ से ही परिसमीचीन भीमामा में इस शास्त्र का आरम्भ होता है।

### अरिस्टॉटिल

पाश्चात्य साहित्य में नाट्य ने अनेक अङ्गों पर वैज्ञानिक रीति से विचार करने वाला पहला विद्वान् 'अरिस्टॉटिल' है। 'पोइटिक्स' विषय का इसी से सम्बन्ध है और इस विषय पर पश्चिमीय साहित्य में सबसे लेकर अब तक यह काव्यशास्त्र अवगाहन के लिये परमोच्च प्रकाशग्रह का काम देता है। 'अरिस्टॉटिल' का महत्व इस अध्ययन में दुहरा है। प्रथम तो इस विचार से कि उसकी धारणा का आधार लेकर ही 'पोइटिक्स' का विषय पश्चिम में पनपा और बिखरा है, दूसरे इस विचार से कि वह न केवल पाश्चात्य साहित्य में बल्कि समस्त साहित्य के आचार्यों से भी पूर्वसालीन दहरावा।

1 "Empedocles, according to some tradition was the inventor of Rhetoric—who certainly was a native of the island where Rhetoric arose—the chief speaker among the old philosophers"

A History of criticism of George Saintsbury p 13

2 "But all these details cannot lead to any certain result as to the age of the Nāṭyaśāstra. They however, make it highly probable that the Nāṭyaśāstra is not much older than the beginning of the Christian era"

गया है। 'अरिस्टॉटिल' का समय ईसा के पूर्व चौथी शताब्दी है। काव्यशास्त्र के अतिरिक्त दर्शन, राजनीति, धर्म और विज्ञान पर भी उसकी पुस्तकें हैं। काव्यशास्त्र पर लिखी पुस्तक 'पोइटिक्स' दो भागों में निर्मित है। पहले भाग में नाटक और महाकाव्य और दूसरे में प्रहसन तथा अन्य रचनाओं का विश्लेषण है पर अब पहला भाग ही मिलता है। 'अरिस्टॉटिल' की दूसरी पुस्तक 'रिटोरिक' अलंकार पर और है, जो शैली-अलंकार समझाने की कला आदि का विवेचन करती है। कविता के सवर्ण की बातें उसमें नहीं हैं। काव्य कला पर उसकी पुस्तक 'पोइटिक्स' है।

इस पुस्तक में वह केवल काव्य कला पर ही नहीं, बल्कि काव्य की अनेक शाखाओं टकारी शक्ति, निर्माण विधान, कविता के अङ्ग तथा अन्य आवश्यक विषयों की व्याख्या करता है। 'अरिस्टॉटिल' के मत से कविता, नाटक और संगीत सभी अनुकरण के दग हैं और एक दूसरे से अपने विषय, साधन और अभिव्यक्ति के दग के कारण इनमें भिन्नता है। उसके मतानुसार काव्य का प्रादुर्भाव दो कारणों से है एक अनुकरण की प्रवृत्ति और दूसरा अनुकरणात्मक काव्यों व रचनाओं में मनुष्य की अभिरचि। ये दोनों ही बातें मनुष्य के स्वभाव के अन्तर्गत हैं इसी में काव्य का महत्व एवं उसकी आवश्यकता समझाई है। इसके अनन्तर वह काव्य के तीन स्वरूप, दुःखान्त नाटक (Tragedy) प्रहसन, (Comedy) और महाकाव्य, (Epic) की व्याख्याएँ भी करता है। ट्रेजडी के छः भाग हैं—कथावस्तु (Plot) चरित्र (Character) भाषा (Diction) विचार (Thought) अभिनय (Spectacle) और संगीत (Melody) इन भागों में से प्रत्येक पर विस्तार से विचार किया गया है। ये विभाग निर्माण की दृष्टि से हैं। इनके साथ ही साथ कवि के उद्देश्य और दुःखान्त नाटक की आवश्यकताओं पर भी 'अरिस्टॉटिल' विचार करता है। ग्रन्थ काव्य और महाकाव्य के प्रसंग में भी वह इन्हीं अङ्गों पर प्रकाश डालता है। 'अरिस्टॉटिल' के मत से महाकाव्य का नाटक से भेद विस्तार और छन्द-

"He has been variously assigned to periods ranging from the 2nd century B C to the 2nd century A D That he is the oldest writer on dramaturgy, music, and kindred subjects whose work has survived, is generally admitted" —

S. K. De's Sanskrit Poetics Part I P 23

1. "Aristotle, philosopher, psychologist, logician, moralist, political thinker, biologist, the founder of literary criticism—was born at Stagira, a Greek Colonial town on the north western shores of the Aegean in 384 B C

Encyclopaedia Britannica the 14th Edition, Vol 2 P 319

2 Aristotle on the Art of Poetry By I Bywater. P. 1

प्रयोग में ही रहता है। आगे काव्य के कार्य व प्रभाव पर विचार करने व उपरांत वह नाटक और महाकाव्य की तुलना करता है। महाकाव्य हम बात में नाटक से उड़कर है कि वह शिष्ट, एव शिद्धि समाज को ही सम्भावित करता है जिन्हें अभिप्राय व भाव प्रदर्शन इत्यादि की आवश्यकता नहीं, किन्तु नाटक सन प्रकार के समाज के लिये हो सकता है, वह पढ़ा भी जा सकता है और देखा भी जा सकता है और इस प्रकार 'अरिस्टॉटिल' के विचार से भावों की यथार्थता, वार्थसिद्धि की सक्षिप्ति, और अनुकरण की विशेषता आदि बातें नाटक को महाकाव्य की अपेक्षा अधिक उच्च स्थान पर प्रतिष्ठित करती हैं।

इस प्रकार नाटक और महाकाव्य का कुछ विस्तृत विवेचन और काव्य कला-सम्बन्धी व्यापक विचार अरिस्टॉटिल की 'पोइटिक्स' में हम मिलते हैं। अरिस्टॉटिल के ये प्राचीनतम लेख पश्चिमीय काव्यशास्त्र के प्रारम्भिक वैज्ञानिक रूप हैं। इस विचारक का अनुकरण का सिद्धान्त, कला पर विचार, और काव्य के वर्गीकरण एव उनकी विशेषताएँ कहाँ तक सत्य और स्थायी हैं, यह गम्भीर प्रश्न है। इसमें मतभेद सम्भव है। पर उसी मान्यताओं का महत्त्व इससे ही स्पष्ट हो जाता है कि पश्चिमीय साहित्य अब भी उसको आधार स्तम्भ मानता है। यह विवेचना यद्यपि पूर्ण और व्यापक नहीं किन्तु भी एन विद्वान्<sup>१</sup> के इन शब्दों में—कि यह सम्भवतः काव्यशास्त्र का सबसे पहला ऐसा प्रामाणिक रूप है कि जिसने अनेक सशोधन और परिवर्धन उसे उसने अच्छा नष्ट कर पाये—हम इसका महत्त्व दिखलाई देता है। उसी विद्वान् के शब्दों में हम यह समझते हैं कि वह आलोचना ने क्षेत्र में निर्याती सिखन्दर है, और उसकी अपने क्षेत्र की विनय को यद्यपि उसका शिष्य ने दूसरे क्षेत्र की निजस्य से समानता नहीं रखती, आज दिन तक व्यावहारिक रूप से, विस्तृत होकर भी अनुकरण है।<sup>२</sup>

‘अरिस्टॉटिल’ के उपरान्त भी काव्यशास्त्र और अलंकारशास्त्र अलग अलग नियम

1 "There is, however, a difference in the Poetics as compared with Tragedy, (1) in its length and (2) in its theme."

Aristotle on the Art of Poetry By I. Bywater P. 91

२—जार्ज सेंट्सबरी।

3 "He is the very Alexander of criticism and his conquests in the field, and those of his pupils and others, remain practically undestroyed though not unextended to the present day."

—A History of Criticism By G. Saintsbury Vol. I P. 59

रहे। काव्यशास्त्र सम्बन्धी 'अरिस्टॉटिल' के विचार भी पूर्ण नहीं हैं, क्योंकि एफ तो उसकी दूसरी पुस्तक अप्राप्य है और दूसरे उसके सामने ग्रीक साहित्य को छोड़कर दूसरा साहित्य न था जिसके आधार पर वह लिखता, किन्तु उसके बाद भी विद्वानों ने काव्य-शास्त्र पर अधिक ध्यान नहीं दिया। ईसवी सम्बत् के प्रारम्भ के बाद हम ग्रीक साहित्य तथा आलोचना के इतिहास में बड़े बड़े नाम—जैसे 'पॉरफायरी' 'अरिस्टॉर्कस' 'डायो नीसियस' 'टैसिटस' 'कैसियस' 'लाजीनियस' और 'प्लूटार्च' इत्यादि, सुनते हैं, किन्तु इनमें किसी में भी हमें विशेष व्यापक काव्य शास्त्र के सिद्धांतों का दर्शन नहीं होता। व्यावहारिक रूप से और इधर उधर एकाध काव्य के सम्बन्ध के उपयोगी कथनों के अतिरिक्त विशेष महत्व का विवेचन प्रायः अप्राप्य है।

इन सबमें 'लाजीनियस' ही एफ ऐसा लेखक है जो 'अरिस्टॉटिल' के बाद काव्य का आनन्दानुभूति की दृष्टि से देखता है। वह 'प्लेटो' के समान न केवल आदर्शवादी नैतिक दृष्टिकोण ही रखता है और न 'अरिस्टॉटिल' की भाँति दार्शनिक दृष्टिकोण ही। 'अरिस्टॉटिल' की भाँति वह गद्य और पद्य में कोई मौलिक विभेद नहीं मानता। उसके विचार से रमणीय शब्द ही विचार को विचित्र प्रकाश देते हैं। उसका यह विचार अभिव्यक्त्यावाद के अत्यन्त निष्ठ है। अपने ग्रन्थ 'ऑन दी सबलाइम' ('On the sublime') में वह काव्यशास्त्र पर विचार करता है। वह कला के स्तम्भ की परीक्षा करता है और फिर किस प्रकार से हमारे मन में उच्च भाव आते हैं इस बात पर विचार करता है। 'प्लेटो' के समान ही वह यद्यपि विश्वास करता है कि कविता का सम्बन्ध आवेश से होता है तथापि वह उसके समान न कवि को अनभिप्रेत व्यक्ति समझता है और न उसके आवेश पर अविश्वास ही करता है। वह यह मानता है कि कविता मनोभावों पर प्रभाव डालती है। इस प्रकार से 'अरिस्टॉटिल' के विचारों को 'लाजीनियस' ने कुछ और अधिक स्पष्ट और विस्तृत ही किया है।

### 'लैटिन' का काव्य-शास्त्र

ग्रीक साहित्य का पूरा भण्डार सामने रखकर 'लैटिन' के विद्वानों के लिए और अधिक व्यापक और गूढ़ काव्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्त निर्माण करने का अनुरोध था, क्योंकि अनेक साहित्यों को सामने रखकर हम जिस निरर्थक पर पहुँचते हैं वह अपने गर्भ में मार्च-भौम एवं सार्वकालिक सत्य धारण करने की क्षमता रखता है। किन्तु रोमन लोगों ने ग्रीक साहित्य को नये और मौलिक साहित्य के रूप में ग्रहण न करके उसे एक पथप्रदर्शक साहित्य के रूप में ग्रहण किया। 'जॉर्ज सैक्समरी' ने लिखा है कि भाषा की दृष्टि से 'लैटिन'

ग्रीक से बहुत ही निकट से सम्बन्धित है, किन्तु साहित्य की दृष्टि से उसकी नेटी और शिष्या दोनों ही एक साथ हैं। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'लेटिन' में भी नितान्त स्वच्छन्द-रूप से काव्यशास्त्र पर विचार बहुत कम हुआ है। अधिकांश ग्रीक साहित्य ने ही विचारों का दोहन है। 'सिसरो' ने भी, जो कि एक प्रसिद्ध विचारार्थ और आलोचक हो गया है, काव्यशास्त्र को अपने विचार का विषय नहीं बनाया। वह एक वक्ता था और वस्तुत्व कला का विकास उसके लिये विशेष महत्व का था। व्यावहारिक जीवन के लिये भी वस्तुत्वकला का महत्व था अतः उसके द्वारा भी अलंकार शास्त्र ( Rhetoric ) पर ही विशेष विचार रहा और उसका सम्बन्ध काव्य से कुछ भी नहीं माना गया। 'सुनेका', 'प्लाइनी', 'मारशल' यहाँ तक कि 'क्विण्टिलियन' भी निम्ने 'लैटिन' साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान बनाया है और जिसने अलंकार, शब्दों की गति, इतिहास, व्याकरण पर भी लिखा है, काव्यशास्त्र के व्यापक सिद्धान्तों पर मौन है।

हैं 'होरेस' अपने ग्रन्थ 'डे आर्ट पोइटिका' में काव्यालोचना-सम्बन्धी कुछ महत्वपूर्ण बातों पर विचार करता है और यही अकेला रोमन है जिसने काव्य सिद्धान्तों पर पूर्णतया विचार किया है। 'होरेस' एक शिक्षक की दृष्टि से लिखता है। उसका कथन है कि यदि वह स्वयं बहुत बड़ा कवि नहीं हो सकता, तो वह दूसरों को बड़ा कवि बना सकता है। वह काव्यशास्त्र के अनेक महत्वपूर्ण विषयों पर विचार करता है जैसे—कला का सामाजिक के साथ निरूपण, प्रकृति चित्रण, लेखक की प्रतिभा और शैली के अनुसृत विषय निर्वाचन, शब्द भण्डार का महत्व, शब्दों की शक्ति, भाषा की स्वामाविनता, छन्द इत्यादि। 'अरिस्टॉटिल' नाटक में घटनाओं पर जोर देता है किन्तु 'होरेस' कार्य पर अधिक जोर देता है। उस विषय में वयं भारतीय नाट्य शास्त्र से अधिकांश में, उसका मत भिन्न है किन्तु वह भारतीय विचारधारा के साथ भी आ जाता है जहाँ वह नाटक को पाँच अङ्गों में विस्तृत करने के लिये कहता है और आरोचक व पुरुष वस्तुओं का रंगमन पर प्रदर्शन उचित करता है। वह सिद्धता और सौन्दर्य पर अधिक जोर देता है। 'होरेस' का अधिकांश लेख नाटकीय काव्य पर ही है परन्तु उसका पूर्ण विवेचन उसने नहीं किया है। इसलिये सैद्धान्तिक विकास की दृष्टि से उसका भी विशेष महत्व नहीं है। 'होरेस' के

1. "Latin as a language was an extremely close connection of Greek, and as a literature was daughter and pupil in one"

—A History of criticism by C. Saltsbury Vol 1 P 355

पश्चात् 'डॉट' के पूर्व जोड़ भी ऐसा महत्व का होसक नहीं हुआ जिसने काव्य के सिद्धान्त पर प्रकाश डाला हो।

'डॉट' एक बहुत बड़ा कवि और विचारक तो था ही साथ ही साथ वह बहुत बड़ा खोजी भी था। वह सर्वोत्कृष्ट कविता से ही सन्तुष्ट न होकर यह भी जानना चाहता था कि सर्वोत्कृष्ट कविता किन बातों पर निर्भर है, कौन जाने उसे उत्कृष्ट मनाती हैं और उसके आकर्षण व सौन्दर्य के मूलस्रोत क्या हैं? इन सभी उलझनों के फलस्वरूप ही हमें 'डॉट' में कुछ मौलिक निश्लेषण प्राप्त होने हैं। यद्यपि उसके ग्रन्थ 'डे वल्गरी एल्लोक्वो' (De vulgari Eloquio) में काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का बहुत पूर्णता से विवेचन नहीं मिलता, फिर भी उसमें बहुत सी आवश्यक तथा महत्व की बातों पर विचार है। पहली पुस्तक में (वह काव्य की भाषा पर विचार करता है। 'डॉट' के विचार से काव्य की उत्कृष्टता उसके अर्थ में नहीं बरन् अभिव्यक्ति में रहती है।) अतः उसके विचार से काव्य में सबसे सुन्दर और चुने हुए साहित्यिक शब्दों का प्रयोग करना चाहिये, किन्तु उत्कृष्ट भाषा का प्रयोग तभी करना चाहिए जब कि विषय भी उच्च और उदात्त हो क्योंकि (एक कुरूप स्त्री) रेशम और सोना पहन कर और भी कुरूप लगती है।

उत्कृष्ट भाषा के लिये उत्कृष्ट विषय हा। युद्ध, प्रेम, चारित्रिक सौन्दर्य, शील इत्यादि ऐसे ही विषय हैं। (ग्रिम) का काव्य के विषयों में सम्मिलित वरक 'डॉट' ग्रीन और 'लेटिन' परम्परा के विरुद्ध ही जाता है क्योंकि अधिकांश प्राचीन आलोचक इसे काव्य के लिये उपयुक्त विषय नहीं समझते थे। इसके साथ ही साथ वह, किस प्रकार की भाषा और छन्द एवं विशेष शैली के लिये उपयुक्त होते हैं, इस पर भी अपने विचार प्रकट करता है। इस प्रकार वह लगभग काव्यशास्त्र के सभी अंगों पर कुछ न कुछ कहता है। रचना के ढंग और कवि का उद्देश्य भी उसकी व्याख्या से अछूते नहीं हैं। 'डॉट' उत्तम काव्य के लिये नियम भी निर्धारित करता है। यद्यपि यह ग्रन्थ पर भी कुछ विचार प्रकट करता है पर अधिकांश उसका विषय कविता ही है। इस प्रकार से 'डॉट' का महत्व काव्यशास्त्र में केवल ऐतिहासिक दृष्टि से ही नहीं है बरन् अपने मौलिक विवेचन के कारण भी वह उच्च स्थान प्राप्त करता है। उसने कविता के सम्बन्ध की यथार्थ समझाया पर प्रकाश डाला है पर उसका प्रयत्न 'अरिस्टोटिल' के दार्शनिक विवेचन से भिन्न है। 'जार्ज सैंट्सबरी' भी



उसने ग्रन्थ 'डे क्लार्ग एनोमुयो' की बड़ी प्रशंसा<sup>१</sup> कला है और कहता है कि उसने पश्चात् मध्ययुग में कोई भी बड़ा लेखक काव्यशास्त्र पर नहीं हुआ। इतना गम्भीर विवेचन काव्यशास्त्र के विषयों का फिर नहीं मिलता है<sup>२</sup>।

ऊपर दिये हुए पाश्चात्य-काव्यशास्त्र के प्राचीन इतिहास के सक्षिप्त परिचय का तात्पर्य यही है कि हम काव्यशास्त्र के प्रन्तर्गत ग्रानेगले विषयों को पश्चिमीय साहित्य के विचार से भी हृदयगम कर सकें और उसकी सीमाएँ एवं स्वरूप का निर्धारण कर सकें। व्यापक ऐद्वान्तिक दृष्टि से काव्यशास्त्र पर पश्चिम में कम विचार हुआ है। स्वतन्त्र रूप से एकाध विषयों पर ही अधिग्रह लिखा गया है किन्तु सम्प्रतःसाहित्य में काव्यशास्त्र पर बड़ा ही गम्भीर और व्यापक विवेचन हुआ है जिसका परिचय हम आगे पायेंगे। उपर्युक्त परिचय से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि पाश्चात्य दृष्टि से काव्यशास्त्र, छन्द शास्त्र, अलंकार शास्त्र और सौन्दर्य शास्त्र से भिन्न है। उसके मुख्य विषय हैं:— काव्य का स्वरूप, काव्य के भेद, काव्य की प्रेरणा, काव्य की उन्मृष्टता का रहस्य, काव्य के साधन, काव्य के उद्देश्य व काव्य के विभिन्न भेदों के स्वरूप निरूपण आदि।

इनमें से ही हम एक या अधिक विषयों पर विचार पाश्चात्य साहित्य के परमर्तों विचारकों व लेखकों जैसे —'बोचे, हीगेल, फालरिज, रॉसर, डॉल्सटाइल इत्यादि के ग्रन्थों में पाते हैं पर इन विद्वानों ने पूर्ववर्ती सिद्धान्त को लेकर उसका स्पष्टन मण्डन कर आगे बढ़ाने का प्रयत्न विशेष नहीं किया और सम्पूर्ण काव्यशास्त्र पर एक साथ विचार भी वैसा नहीं किया है जैसा हमें संस्कृत में मिलता है।

1 "For myself I am prepared to claim for it not merely the position of the most important critical document between Longinus and Seventeenth century at least, but one of the intrinsic importance on a line with that of the very greatest critical documents of all the history. There is no need at all to lay much stress on the mere external attractiveness, unusual as that may be of the combination in one person of the greatest poet and the first, if not the sole great critic of the Middle Ages. The tub can stand on its own bottom."

—A History of Criticism by G Saintsbury Vol I P 441

2 "We shall see nothing like this in the rest of the present book. Some useful work on prosody, a little contribution of the useful Rhetoric, some interesting indirect critical expression, will meet us. But no, next to no such criticism properly so called, no such explanation and exposition of secrets of literary craft, no such revelation of the character of the literary bewitchment."

—A History of criticism by George Saintsbury, Vol I P 440

## संस्कृत का काव्यशास्त्रः—

संस्कृत साहित्य में काव्यशास्त्र पर बहुत व्यापक रीति से गम्भीरता पूर्वक विचार हुआ है। यद्यपि आचार्यों तथा विचारकों की सैद्धान्तिक धारणायें संस्कृत साहित्य के ही अधिकांश आधार पर हैं फिर भी उनकी खोजों में सार्वकालिक और सार्वभौम तत्वों के दर्शन होते हैं। संस्कृत काव्यशास्त्र एक अलग ही विषय है जिसका सम्बन्ध न तो अधिक दर्शन से ही है और न राजनीति से और इस प्रकार हम एक एक कर सुन्दर सिद्धांतों का विकास पाते हैं। अधिकांश आचार्यों का प्रयत्न पूर्ववर्ती आचार्यों के मत का विश्लेषण तथा उसका खंडन कर अपना नवीन मत स्थापित करता है अथवा उसका मंडन कर उसका स्पष्टीकरण, प्रतिपादन और विकास करता रहा है। इस प्रकार के काव्यशास्त्र के प्रत्येक पहलू को दृष्टि से इनका बड़ा महत्व है। हमें यहाँ सिद्धान्तों का विकास स्पष्ट तथा प्राप्त होना है।

अब प्रश्न सामने यह आता है कि संस्कृत काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन ग्रन्थ कौन है? यह अब तक अनिश्चित है कि कविता की उत्कृष्टता, मूल्य, विभेद और काव्य रचना के महान् इत्यादि विषयों पर तर्क वितर्क का प्रारम्भ हुआ। हमें ऐसा लगता है कि इसका प्रारम्भ ईसवी सन् के शताब्दियों पूर्व हुआ होगा, क्योंकि हम प्राचीनतम प्राप्य ग्रन्थों में उनसे पूर्ववर्ती लेखकों के नाम तथा ग्रन्थों का उल्लेख करार पाते हैं। कुछ विद्वान् ऋग्वेदपुराण के साहित्य भाग को काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन विवेचन के रूप में मानते हैं। इसमें काव्य के भेद, अलंकार, रस, रीति, गुण, दोष और ध्वनि इत्यादि विषयों पर विचार है। पर अब अनेक प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिया गया है

1 'As a cognate branch of study, however, which probably supplied Poetics with a model and the poetic theory with the important content of Raso, Dramaturgy (Natyasastra) appears to have established itself a little later. Comparatively early texts, both Brahmanical and Buddhist, speak of some kind of dramatic representation, and we have a very early reference in Pāṇini to Kṛśaṇa and Śālistra as authors of Nāṭyaśāstra (IV, 3 110 111). The early existence of treatises on the Dramatic art is also evidenced by the fact that all the early authors on Poetics Bhaṃṇa, Daṇḍin and Vamaṇ, omit a discussion of this subject and refer their readers for information to such specialised work''

Studies in the history of Sanskrit Poetics by S. K. De

Vol I, 1923 Ed., P. 21

See also P. CXXXIX Introduction to Sahitya Darpana by P. V. Kane

कि यह बहुत वाद की रचना है।<sup>१</sup> अतः सबसे प्रथम आचार्य जिनका काव्यशास्त्र पर विवेचन प्राप्य है और जिनका उल्लेख और सिद्धांत की व्याख्या आगे के आचार्यों ने भी की है, भरत मुनि हैं। उनका नाट्यशास्त्र सर्व प्रथम ग्रन्थ है। भरत के परवर्ती महत्वपूर्ण लेखकों की भी एक लम्बी सूची है। कुछ विशेष प्रसिद्ध ग्रन्थ ये हैं—भट्टिका अलङ्कार, भामह का काव्यालङ्कार, दण्डी का काव्यादर्श, उद्भट का अलङ्कार-सार संग्रह, वामन का अलङ्कारसूत्र, रुद्रट का काव्यालङ्कार, आनन्दवर्धन का ध्वन्यालोक, राजशेखर की काव्यमीमांसा, कुन्तक का पञ्चोक्तिजीवितम्, धनञ्जय का दशरूपक, मोन का सरस्वतीनृसठाभरण, मम्मट का काव्यप्रमास, रघुनक का अलङ्कारसर्वस्व, जयदेव का चन्द्रालोक, भानुदत्त के रस-मञ्जरी एवं रस-सरङ्गिणी, निरुपमाथ का साहित्यदर्पण, केशवभिक्षु का अलङ्कारशेखर और पंडितराज जगन्नाथ का रसगंगाधर। इनमें से अधिकतर लेखकों ने काव्यस्वरूप, काव्य का महत्त्व, कवि के साधन, काव्यकी उत्कृष्टता, शब्द शक्ति, काव्य के शुभ दोष, अलङ्कार, रस आदि सिद्धांतों पर अपना विचार प्रगट किया है। काव्य के सिद्धांतों के विचार से ये लेखक पाँच वर्गों में समाविष्ट किये जा सकते हैं:—रसवर्ग, अलङ्कारवर्ग, रीति वर्ग, पञ्चोक्तिवर्ग तथा ध्वनिवर्ग। इन वर्गों के अनिरीकृत कुछ लेखक ऐसे भी हैं जो निर्विशेषतः किसी एक विशेष वर्ग से सम्बन्धित नहीं हैं, किन्तु उन्होंने काव्यशास्त्र के विषयों का सभी सिद्धांतों के प्रकाश से विवेचन किया है।

यथार्थतः उक्त सिद्धांतों के विकास का मूल कारण सत्य आचार्यों का काव्य की उत्कृष्टता का रहस्य अथवा काव्य की आत्मा खोजने का प्रयत्न है।<sup>२</sup> कोई भी आचार्य

१—देखिये साहित्य दर्पण की भूमिका पृ० ३। लेखक पृ० धी० काने।

2 'Perhaps the most important question which the Alankarashastra discusses is 'what is essence or soul of poetry?' On the answer which a rhetorician gives to this question, depends the definition of poetry.'

Out of these discussions, which were carried on regarding the essence of poetry five schools of thought emerged viz the Rasa school, the Alankara school the Riti school, the Dhvani school and the Vakrokti school. The names of great Rhetoricians are associated with the five schools of Poetics as either the founder or the chief promulgators. These names respectively are Bharata (Rasa), Bhamaha (Alankara), Vamana (Riti), Anand Vardhan (Dhvani) and Kuntala (Vakrokti). These five schools are not strictly speaking mutually exclusive. But they are differentiated on account of emphasis which they lay on this or that aspect of poetry.

I III Introduction to Rasa in English of Manmata by A B Gajendra Gajkar, Professor of Sanskrit, Ljhimton College, Bombay

जिसने अपना नया मत या नवीन सिद्धांत स्थापित किया है अपने पूर्ववर्ती आचार्य के पूर्ण विरोधीरूप में नहीं खड़ा होता। उसका मुख्य उद्देश्य यही प्रतिपादन करना होता है कि काव्य की आत्मा यथार्थ में अमुक वस्तु में है; काव्य के सौन्दर्य का रहस्य उसमें छिपा है। इसके अतिरिक्त और बातें तो उसके बाह्य स्वरूप और आभूषण हैं अथवा काव्य का शरीर मात्र हैं, आत्मा नहीं। उदाहरणार्थ ध्वनि-सिद्धांत का उद्देश्य रस अथवा अलंकार को अग्रतिष्ठित या अग्रदृश्य करना नहीं है परन्तु यह बतला देना है कि 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' अर्थात् ध्वनि ही काव्य की आत्मा है, अन्य बातें उसके बाह्य अङ्ग हैं, आत्मा नहीं।

### रस-सिद्धान्त

रस पर सबसे पहले प्रमुख लेखक भरत मुनि हैं, जो काव्यशास्त्र के भी सर्व प्रथम आचार्य हैं और उनका नाट्य-शास्त्र, काव्यशास्त्र का (विशेषतया नाटक और रस पर) सर्व प्रथम प्राप्य और महत्व का ग्रन्थ है; किन्तु भरत के पूर्व भी रस की चर्चा थी ऐसा भरत के ग्रन्थों से भी प्रकट है। लोग भरत के द्वारा प्रतिपादित सैद्धान्तिक और काव्य-शास्त्रीय महत्व के अतिरिक्त रस से परिचित थे।<sup>१</sup> भरत के नाट्यशास्त्र में अधिकांश नाट्योपयोगी अनेक बातों का विशेष वर्णन है। (उसमें नाट्य मण्डप, अभिनय के प्रकार, गति, मुद्रा, रस, विभाव, स्थायी भाव, अनुभाव, सञ्चारी भाव, नायक-नायिका-भेद, प्रेम की विभिन्न अन्वयार्थें इत्यादि अनेक बातों का वर्णन है।) (नाटक में भरत आठ ही स्थायी भावों को मानते हैं क्योंकि नवें भाव 'शम' का, जो काव्य में बाद को मान्य हुआ है, अभिनय सम्भन नहीं है। 'नाटकीय प्रदर्शन की परिस्थितियाँ स्थायी भाव 'शम' के विरोध में पड़ती हैं।'<sup>२</sup> 'नाट्यशास्त्र' इस बात पर जोर देता है कि नाटक वा प्रमुख ध्येय

1. "That the rasa doctrine was older than Bharata is apparent from Bharata's own citation of several verses in the *arya* and the *anustubh* metres in support of or in supplement to his own statements, and in one place it appears to quote two *arya* verses from an unknown work on rasa.

The idea of rasa, apart from any theory thereon, was naturally not unknown to old writers, and Bharata's treatment would indicate that some system of rasa, however undeveloped, or even a Rasa-School particularly in connection with the drama must have been in existence in his time."

History of Sanskrit Poetics By S. K. De Vol II (1925) P. 21, 22

2. "The environment of a dramatic representation is antagonistic to the *Sthayibhava Shm* (tranquility)" (P. CXLVIII Int. to S. by P. V. Kane.)

रस का अनुभव कराना है। आगे चलकर यह स्वीकृत हुआ कि काव्य का भी मुख्य उद्देश्य रस का अनुभव कराना है। कविता का प्रधान भावात्मक ही है, निचारात्मक नहीं। हमारे अन्तर्गत कुछ स्थायी वृत्तियाँ हैं जो कि अपनी सुतावस्था में उपस्थित रहती हैं किन्तु जब कुछ बाह्य परिस्थितियों के द्वारा उन पर आघात पहुँचता है तो वे सजग हो जाती हैं। ये परिस्थितियाँ जब सभारिक न होकर काव्य के रूप में आती हैं तब हमें रसानुभूति होती है। (रसानुभूति का दृढ़ मनोवैज्ञानिक है। स्थायी वृत्तियाँ स्थायी भाव कहलाती हैं।) (काव्यगत परिस्थितियाँ जो स्थायी भावों को जगा देती हैं विभाव कहलाती हैं।) 'आलम्बन' के द्वारा भाव जाग्रत होते हैं और 'उद्दीपन विभाव' के द्वारा उत्तेजित होते हैं। स्थायीभावों के अतिरिक्त अन्य भाव जो कि हमारी रसानुभूति के सहायक होकर आते जाते रहते हैं 'सञ्चोरी भाव' कहलाते हैं और जिन चेत्याओं, निधियों या चिह्नों से आन्तरिक 'स्थायीभाव' का प्रकाशन होता है उन्हें 'अनुमान' कहते हैं। संक्षेपतः रस के यही अङ्ग हैं।)

भरत ने नाट्य शास्त्र में कहा है—

“विभावानुभावव्यभिचारिण्योगाद्रसनिष्पत्तिः” ।

अर्थात् विभावानुभाव तथा व्यभिचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। भरत के इसी सूत्र को लेकर आगे रस की अनुभूति के विषय में अनेक सिद्धान्त लड़े हुए हैं। रुद्रट\* सबसे पहले लेखकों में से हैं जिन्होंने काव्यालंकार ग्रंथ में काव्यशास्त्र के विवेचन के अन्तर्गत रस रत्ना है और चार अध्याय इसमें ही लगाये हैं। उनके विचार से दस रस हैं। भरत के गिनाये आठ रसों में उन्होंने प्रेयम् और शान्त और अधिक जोड़े हैं किन्तु रसानुभूति के व्यापार को स्पष्ट करने के सिद्धान्त पर इसमें विचार नहीं है। भट्ट लोल्लट ही सबसे पहले व्यक्ति, अभिनवगुप्त की नाट्यशास्त्र की व्याख्या के अनुसार, जान पड़ते हैं जिन्होंने इस व्यापार को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया किन्तु अभिनव गुप्त के द्वारा निर्दिष्ट उद्धरण के अतिरिक्त उनका कोई ग्रन्थ प्राप्य नहीं है। उनके अनुसार विभाव और रस में कारण कार्य सम्बन्ध है। विभाव इत्यादि कारणों से रति इत्यादि

“Bharat mentions eight different moods or rasas in the drama, of which a detailed account is given in Chapter vi, which is the authoritative source drawn upon by later writers.”

Sanskrit Poetics by S. K. De. Vol II. P 20.

१. भरत नाट्यशास्त्र अध्याय ६ ।

२. डा० मुशीलकुमार दे की “हिन्दी भाव संस्कृत पोटिफिश” भाग २ पृष्ठ १३३ ।

भाव उत्पन्न होते हैं और अनुभावों के द्वारा वे प्रतीति योग्य होने हैं और इस प्रकार अभिनेता में भी रस की प्रतीति होती है।

इस प्रकार के विवेचन से यह स्पष्ट नहीं होता कि अभिनेता में वह भावानुभूति कैसे होती है और फिर उनको देखने से दर्शक के हृदय में रसानुभूति किस प्रकार आती है ? विभाव और रस का सम्यन्ध भी लोल्लट के द्वारा स्पष्ट नहीं किया गया है। कारण और कार्य के उदाहरण में तो कारण के नष्ट होने पर भी कार्य की सत्ता रहती है, पर रस के सम्यन्ध में ऐसी बात नहीं है। विभाव के विलीन होते ही रस भी विलीन हो जाता है। अतः यह लौकिक रूप में कार्य नहीं हो सकता। फिर कार्य कारण की एक साथ प्रतीति भी नहीं हो सकती। जब कार्य की प्रतीति होती है कारण की प्रतीति नहीं, पर विभाव और रस ने सम्यन्ध में ऐसा नहीं है।\*

अतः शकुन्तल ने इसका खंडन किया है। उनके विचार से रस कार्य स्वरूप नहीं है वरन् दर्शक उसने अभिनय के द्वारा स्थायीभाव का अनुमान लगा लेता है। इस प्रकार से भरत की 'निधत्ति' 'अनुमति' के रूप में ग्रहण की गई है और विभाव एवं रस का सम्यन्ध अनुमापक अनुमाप्य अथवा गमक गम्य का है। प्रतीति के विषय में यह 'राम' है अथवा यह 'राम' नहीं है या 'राम' के समान है इन शक्याओं में दर्शक, अभिनेता में राम की प्रतीति उसी प्रकार कर लेता है जैसे कि चित्र के घोड़े में, घोड़े की प्रतीति होती है। यह सब कुछ होने पर भी उस प्रतीति के अनुसार हम मान भी लें कि अभिनेता के सुन्दर अभिनय के कारण हम नायक की भावना का अनुमान कर लेते हैं, पर वे भावनायें दर्शक की अपनी नहीं हो सकतीं अतः रसानुभूति का मुख्य प्रश्न कि अभिनेता के द्वारा दर्शक कैसे आनन्द प्राप्त करता है वैसा ही रह जाता है। ये लोल्लट और शङ्ख के मन क्रमशः मीमांसा और न्याय के अनुसार हैं।\*

इसने पश्चात् भट्टनायक इस प्रश्न पर प्रकाश डालते हैं इनका विश्लेषण डा० सुंशील कुमार 'डे' के अनुसार साख्य-सम्मत है।\* भट्टनायक के विचार से काव्य पढ़ने या नाटक के देखने से पाठन या दर्शक पर प्रभाव पड़ता है जिसकी तीन अवस्थायें हैं। पहले तो अभिधा

१. सम्मत, काव्य प्रकाश चतुर्थ उद्बोधन।

२. देखिये "डे की हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १४१।

३. देखिये "डे की हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १२७।

४—देखिये "डे की हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १५७।

के द्वाग अर्थ स्पष्ट होता है। फिर भावकत्व या रस-भावना के द्वारा साधारणीकरण होता है हे/ अर्थात् भाव और विभाव ध्वनि विशेष के न रहकर सर्वसाधारण के होजाते हैं और नायक के स्थायीभाव और विभाव दर्शकों के अपने स्थायी भाव व विभाव बन जाते हैं। उसके पश्चात् तीसरी अवस्था भोजकत्व की आती है जिसमें विभावों के द्वारा रसानुभूति होती है। इस प्रकार भट्टनायक के विचार से स्थायीभाव जब अभिषा और भावकत्व या भावना शक्तियों के द्वारा भोग की आनन्दावस्था को प्राप्त होता है तभी वह रस कहलाता है। यह अलौकिक आनन्द है और ब्रह्मानन्द की कोटि का होता है।

अभिनव गुप्त, भट्टनायक के साधारणीकरण को मानते हैं पर उनका विचार है कि भोजकत्व और भोगीकरण दो शक्तियों को मानने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि रस-व्यञ्जना और रसास्वाद में दोनों बातें क्रमशः आजाती हैं। भरत के सूत्र “काव्यार्थान् भावयन्तीति भावः” के अन्तर्गत ही भाव की भावकत्व शक्ति छिपी हुई है। इस प्रकार से वे कुछ अंश में भावना या भावकत्व को मानते हैं किन्तु उसकी व्याख्या दूसरे रूप में करते हैं,<sup>1</sup> और रस की प्रतीति ही रस की अन्तिम अवस्था मानते हैं। भोग की अवस्था उसके पश्चात् कोई है, यह वे नहीं मानते हैं। अभिनवगुप्त के विचार से भट्टनायक का भोग, रसास्वाद या रसानुभूति से भिन्न दूसरी वस्तु नहीं। इस प्रकार से दर्शकों के हृदय में जो मनोविकार वामना के रूप में उपस्थित रहते हैं वही, जर विभाव के संयोग से व्यञ्जना-वृत्ति के साधारणीकरण या विभावन व्यापार से जाग्रत होते हैं तभी रसास्वाद की अवस्था होती है। अभिनवगुप्त का यह सिद्धान्त ‘अभिव्यक्तिवाद’ कहलाता है। अभिनवगुप्त, विद्वान्, दार्शनिक और विचारक थे और इनके द्वारा रससिद्धान्त इस प्रकार पूर्ण प्रतिपादित होकर काव्य और नाटक पर समान रूप से लागू हुआ<sup>2</sup>। इसके बाद प्रमुख लेखक भानुदत्त और विश्वनाथ हैं (विश्वनाथ रस को ही काव्य की आत्मा मानते

1. “Thus partially admitting bhavana or bhavakatva but explaining it some what differently Abhinava gupta turns to the power assumed as bhoga or bhogikarana by Bhatta Nayaka”. History of Sanskrit Poetics by B. K. De. vol II. P. 165.

2. “In other words, what was already well established in drama by Bharata and others thus found its way into poetry, profoundly modifying, as it did, the entire conception of Kavya.”

“Radrabhatta states (1,5) in the same way that Bharata and others have already discussed rasa in connection with the drama, while his own object is to apply it to the case of poetry.”

हैं। “वाक्य रसात्मक काव्य” पर विश्वास करते हुए ये रस के पूर्ण पक्षपाती हैं इनके अतिरिक्त मम्मट और जगन्नाथ अपने ‘काव्य प्रकाश’ और ‘रसगंगाधर’ में रस को चाहे सधापरि न मानें, पर रसध्वनि को उत्तम काव्य में परिगणित करते हैं। इस प्रकार रस की काव्य में महत्व-वृद्धि स्पष्ट है।

रसों में भी कुछ लोगों ने शृङ्गार को सर्वोत्कृष्ट मानकर उसी को लेकर लौकिक शृङ्गार का वर्णन किया है। सयोग वियोग दो अङ्गों में बाँटकर शृङ्गार के रूप का विश्लेषण एवं नायक नायिका भेद भी लिये गये हैं जिसका बहुत कुछ हिन्दी के आचार्यों पर भी प्रभाव पड़ा है।

इसके साथ ही साथ इस सिद्धांत का एक नया रूप हम रूपगोस्वामी की ‘उत्पन्न नीलमणि’ में मिलता है जिसमें वैष्णव भक्ति सिद्धांतों के आधार पर रस की व्याख्या की गई है और भक्ति की व्याख्या भी रस सिद्धांत के अनुसार हुई है। इसमें भक्ति को रस मानकर उसने पाँच प्रकार शान्त, दास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य माने गये हैं, किन्तु ये सभी भाव कृष्ण के प्रति ही होते हैं। इस माधुर्य भाव को ‘भक्ति-रसगद्’ कहते हैं, इस भक्ति रस के विभिन्न स्वरूपों का आगे चलकर हिन्दी काव्य की कृष्ण भक्ति शाखा के कवियों पर बहुत प्रभाव पड़ा है।

### अलंकार

अलंकार-वर्ग भी बहुत पुराना है। गा तो यह है कि भारत में भी अनेक ‘नाट्य शास्त्र’ में अलंकारों का वर्णन किया है, किन्तु उनकी संख्या केवल चार मानी है। वे हैं—उपमा, रूपक, दीर्घ और यमक। यों तो गद के आचार्यों ने रस और ध्वनि के साथ सभी अलंकारों को लिया है जैसे मम्मट, विश्वनाथ, पंडितराज जगन्नाथ, आदि, पर अलंकार वर्ग से तात्पर्य उन लेखकों का है जिन्होंने रस और ध्वनि सिद्धांतों के प्रतिष्ठित हो जाने के पहले ग्रन्थों में भी अलंकार को ही काव्य की उत्कृष्टता का प्रमुख साधन माना है। अलंकार का भी काव्य में अपना महत्त्व है यह तो सभी मानते हैं पर अलंकार ही काव्य का मुख्य आकर्षण है, इसको भी बहुतरे आचार्यों ने माना है। यथार्थ में प्रारम्भ में रस नाटक का प्रमुख प्रतिपाद्य विषय हो जाने पर अधिकांश आचार्य काव्य की मुख्य शोभा अलंकार को ही मानकर चले और इसलिए अलंकार शास्त्र के नाम से संस्कृत काव्यशास्त्र प्रसिद्ध हुआ, क्योंकि उसको अलंकारों का विवेचन लेकर ही प्रारम्भ किया गया। काव्य शरीर के गिये अलंकारों का उहुँ उड़ा महत्व अग्रस्त है पर वे काव्य का गर्भस्थ नहीं।

(अलंकार वर्ग के सबसे पहले आचार्य भार्गव हैं। पर भार्गव से अलंकार का विवेचन



प्रारम्भ नहीं होता है। 'काव्यालंकार' ग्रन्थ में भामह ने यथार्थ में काव्यशास्त्र का ही वर्णन किया है किन्तु अन्तार पर विशेष जोर दिया है, क्योंकि भामह के अनुसार कवीका कथन का प्रारम्भ ही काव्य का सौन्दर्य है। 'काव्यालंकार' के प्रथम परिच्छेद में काव्य का उद्देश्य, कवि के लिये आवश्यक गुण, काव्य की परिभाषा, अनेक आधारा पर काव्य के वर्गीकरण, जैसे गद्य और पद्य सहस्रानुसृत, अपभ्रंश ; वृत्तदेवादिचरित्यादि, उच्चारण, पलाश्रय, शास्त्राश्रय तथा गर्गान्ध, अभिनेयार्थ, आख्यायिका, कथा, अमिश्रदृष्ट्यादि का वर्णन है। दूसरे परिच्छेद में प्रताप, गौरव तथा श्रोज्ज गुणों की चर्चा है तथा कुछ अन्तार भी आये हैं, पर अलंकारों का वर्णन तीसरे परिच्छेद में जाकर समाप्त होता है। चौथे और पाँचवें परिच्छेद में काव्य दोष और छुटे में कवि शिक्षा पर विवेचन है।<sup>१</sup>

भामह के बाद दूसरे आचार्य दण्डी हैं। ये कविता का सुख गुण, अलंकार मानते हैं। 'काव्यादर्श' अलंकारों को विशेष महत्व देनेवाला ग्रन्थ है। 'काव्यादर्श' में वे कहते ही हैं—'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रवृत्तते।' यथार्थ में दण्डी के 'काव्यादर्श' में अलंकार व रीति दोनों ही का विवेचन है और रीति का ही प्रधान रूप से।<sup>२</sup> भामह और दण्डी में नहुआ से पात्र्य ऐसे हैं जो दोनों में पाये जाते हैं, फिर भी भामह और दण्डी के विवेचन में बड़ा अन्तर है।<sup>३</sup> दण्डी का 'काव्यादर्श' भी बहुत महत्व का ग्रन्थ रहा है। जिसका आश्रय आगे के लेखकों ने ग्रहण किया।

उद्धट इनके बाद हुए। उनका 'अलंकारसौरसमह' अलंकारशास्त्र का नया महत्वपूर्ण ग्रन्थ रहा है। भामह से भी उद्धट की उद्धर ख्याति रही और इसमें पूर्ववर्ती आचार्यों के विचारों का विकास देने में आता है तथा नवीनता भी है। अलंकार विषय को लेकर उद्धट, प्रतिहारिन्दुराज, दण्धक, मोन, राजशेखर अण्ण्य दीक्षित प्रभृति अनेक आचार्यों ने ग्रन्थ लिखे जिनसे सहस्रकृत साहित्य भरा है किन्तु उनमें विनाश अधिकांश अलंकारों की सख्या का अथवा परिभाषा का ही देने में आता है अलंकार का काव्य पर किस प्रकार प्रमाण पड़ता है, इस बात पर गहरा विवेचन नहीं हुआ है। इस विषय पर विचार, कुन्तल, रूप्यक और जयरथ के द्वारा किया गया है और जिसके

१—देखिये भामह का काव्यालंकार—( स० शैलताताचार्य शिरोमणि )

२ Dandin's Kavyādarśa is to some extent an exponent of the Riti school of Poetics and partly of the Alankara school "

३ A VI Introduction to Sahitya Darpan by P. V. Kane

३—भामह और दण्डी के विशेष विवेचन के लिये, काव्य की साहित्य दर्पण की भूमिका देखिये।

कारण ही अलंकार हमारे यहाँ केवल बहुरूप की- वृत्ता न रहकर अलंकार-शास्त्र के रूप में है किन्तु यह स्वरूप अलंकार-विज्ञान में न आकर ब्रह्मोक्ति-सिद्धान्त के आचार्यों के विवेचन में ही विशेष दर्शनीय है। अलंकार को काव्य का अनिवार्य अंग सिद्ध करने के लिए ही स्वभावोक्ति को भी अलंकार में परिगणित किया गया किन्तु स्वभावोक्ति का अलंकारों में स्थान ठीक नहीं।

### रीति-सिद्धान्त

रीति का अर्थ ऐश्वर्यहीन; कथन या अभिव्यक्ति का ढंग। इसके लिये दण्डी ने मार्ग शब्द का भी प्रयोग किया है। डा० सुशीलकुमार डे के अनुसार<sup>१</sup> रीति का प्रारम्भ भागवत के भी पहले से है क्योंकि बालमङ्गल भी गौडियों की "अक्षराम्बर" के रूप में विशेषता बताते हैं। किन्तु रीति को काव्य की आत्मा मानकर पूरा रीति सिद्धान्त तैयार करने का श्रेय सबसे पहले प्राचार्य वामन को ही प्राप्त है जोकि 'विशिष्टा पदरचना-रीतिः; रीतिरात्मा काव्यस्य, विशेषो गुणात्मा'<sup>२</sup> इत्यादि का निरूपण अपने ग्रन्थ 'काव्यालङ्कारसूत्र' में करते हैं। प्रथम अधिकरण में काव्य का प्रयोग, काव्य की आत्मा, रीति और उसके विभिन्न रूप-वैदर्भी, गौडी, पाञ्चाली आदि-का वर्णन है। वैदर्भी में दश गुण हैं अतः पद सर्व श्रेष्ठ मानी गई है। उसके पश्चात् दूसरे अधिकरण में दोष और तीसरे में गुणों का वर्णन है। चौथे अधिकरण में कुछ अलङ्कारों का वर्णन है। पाँचवें में कवि की परम्परागत रूढ़ियों का वर्णन है। छठे अधिकरण में अलङ्कारों के लक्षण व उदाहरणों का वर्णन किया गया है जो सूत्रों में ३३ हैं। वामन ने गुण और अलङ्कारों के व्यापार की भिन्नता स्पष्ट नहीं है। उनका कथन है निः—

‘काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः, तदतिशयहेतवस्तत्फलकाराः’

अर्थात् काव्य की शोभा को उत्पन्न करनेवाले धर्म गुण हैं और उसकी वृद्धि के कारण अलङ्कार हैं।

दण्डी यद्यपि अलङ्कारवादी हैं फिर भी वामन के ही मत से विशेष सम्मत जान पड़ते हैं। यद्यपि प्रत्यक्ष में अलङ्कारों का वर्णन 'काव्यादर्श' में है 'पर सैद्धान्तिक रूप में' वह परवर्ती वामन के विचारों की ही आधारभूमि मानो बनाते हैं।

1 History of Sanskrit Poetics Pt. II by S. K. De. P. 91

२. 'काव्यालङ्कार सूत्र', अधिकरण १, अध्याय २ (६—८).

३. 'काव्यालङ्कार सूत्र' अधिकरण ३, अध्याय २, छन्द १—२.

४. "Dandin is influenced to some extent by the teaching of Alankari school,

रीति सिद्धान्त काव्यशास्त्र के विकास का पदन्यास है। आगे चलकर यद्यपि रीति की संस्थाओं में रुद्रट, भोज, वाग्भट, गजशेखर के ग्रन्थों में भिन्नता है फिर भी इसने द्वारा काव्यशास्त्र का सिद्धान्त रूढ़ करके एक महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न हुआ और काव्यशास्त्र का अधिक गतिपथापूर्ण अध्ययन प्रारम्भ हुआ। काव्य के अनेक अंगों को एक पूर्ण सुगठित स्वरूप में बाँधने का यह पहला प्रयत्न ज्ञान पड़ता है। चाहे हम वाग्भट के द्वारा प्रतिष्ठापित रीति के पद को मान्य न समझें फिर भी निम्नागतक सम्भीता का काव्यशास्त्र के अंगों से अधिक सम्बन्ध होगया और आगे चलकर जनि ऐसे महत्वपूर्ण सिद्धान्त सहे मिले गये।

### वक्रोक्ति-सिद्धान्त

यह सिद्धान्त मानों अलंकार-सिद्धान्त पर यत्न बिन्दार करके स्थिर किया गया है। कथन या अभिव्यक्ति का चमत्कार पूर्ण टग ही वक्रोक्ति है। जिसमें कोई बाँवपन हो जो कि हमारे हृदय या मन पर प्रभाव डाल सके वही कथन, कविता है। यह कविता का एक स्वरूप अवश्य है। अभिव्यक्ति का बाँवपन एक विशेष आभा या चमक से शब्दों को भर देता है और कभी कभी हृदय की अनुभूति चाहे उससे न उससे पर मन प्रसन्न होता है। अतः जहाँ पर अनुभूति को जगाना रख का काम है वहाँ मन का रजन वक्रोक्ति द्वारा ही सम्भव है। अलंकारिकों के द्वारा भी वक्रोक्ति एक अलंकार के रूप में मान्य है पर इसे एक अलंकार न मानकर यदि हम सभी अलंकारों के मूल में देखें तो अधिकांश वक्रोक्ति ही मिलती है। अतः दुन्तल ने अपने 'वक्रोक्ति-वर्णितम्' ग्रन्थ में वक्रोक्ति को इसी व्यापक अर्थ में ही प्रयुक्त किया है; और कविता के क्षेत्र में उसको उपयोगी ठहराया है।

and as such stands midway in his view between the Alankara system of Bhamaha and the riti system of Vamard. At the same time, there can be no doubt that in Theory he allies himself distinctly with the view of Vamana.

History of Sanskrit Poetics by S. K. De P. 96

\*1, "Vamana was the first writer to enunciate a definite theory which left the Dhvankara, must have lead a great influence on the study of poetics"

History of Sanskrit Poetics by S. K. De. P. 96

See, also.

"The riti school marks a very real advance over the alankara school".

PCL. III. Introduction to Sabhyadarapan by P. V. Kane.

प्रथम उन्मेष में परोक्ति का स्वरूप स्पष्ट करते हुए कुन्तल कहते हैं कि परोक्ति ही कथन का चमत्कार है यथा:—

शब्दोविचिन्तार्थैक पाचक्रोन्मेषु सारदपि ।

उभावेतावजंकार्यौ तयो पुनरलंकृति ॥

अयं सहृदयाह्लादकारी स्वस्पन्द सुन्दर ।

पक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमद्री भवितिरुच्यते ।

इस प्रकार कुन्तल परोक्ति को ही काव्य की आत्मा [ परोक्ति ही 'जीवितम्' अर्थात् जीवन या आत्मा है ] मानकर ध्वनि को भी इसी के अन्तर्गत लाते हैं और स्वभावोक्ति को अलंकार के रूप में नहीं मानते । दूसरे उन्मेष में वे वर्ण त्रिव्यास-वन्नत्व, तीसरे में वाक्य-वैचित्र्य-वन्नत्व और पद-वन्नत्व तथा चौथे में प्रकरण-वन्नत्व एवं प्रसन्न-वन्नत्व पर विचार करते हैं।<sup>१</sup> इन सभी में लेखक की मौलिक विचारणा बड़े महत्व की है, किन्तु वह काव्य को पाठक या दर्शक के दृष्टिगोचर से ही देखती है। जो कथन पाठक के लिए काव्य में परोक्तिपूर्ण होता है वह कवि के लिये काव्य निर्माण की अवस्था में स्वाभाविक होता है, इसलिये परोक्ति को काव्य का मुख्य अङ्ग मानना काव्य को आलोचक की दृष्टि से देखना ही है।

इतना दाने हुए भी 'परोक्तिजीविताम्' ग्रन्थ कुन्तल की गहरी मौलिकता और दृष्टि पर प्रकाश डालता है। जैसा कि पी० वी० कारे ने भी कहा है वह ग्रन्थ बड़े महत्व का है,<sup>२</sup> किन्तु परोक्ति को अलंकार शास्त्र की ही एक शाखा समझनी चाहिये। एक अलग पूर्ण सिद्धान्त के रूप में यह सम्मानित नहीं हो सकता,<sup>३</sup> क्योंकि उस से पूर्ण अधिकांश वाक्य स्वाभाविक उक्तियों को भी लेकर चलते हैं। रसिक ने कुन्तल के परोक्ति सिद्धान्त को मानकर ही अलंकार की परीक्षा की है। इस दृष्टि से रसिक का प्रयत्न सराहनीय है।

1 The central idea in Kuntal is that the Vakrokti is the essence (Jivita) of poetry "

—History of Sanskrit Poetics by S K De P 26

2 Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane P LXXIX and after "

3 Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane P LXXXV

4 The Vakrokti School is really an offshoot of the Alankara school and need not be separately recognised "

—P CLV Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane

Also see De s History of Sanskrit Poetics foot note on page 209

## ध्वनि-सिद्धान्त

नाम की आत्मा ध्वनि है, इसकी संरचना को जानना ही ध्वनि सिद्धान्त है। ध्वनि सिद्धान्त को सबसे पहले प्रकाश में लाने वाले गान्धर्वनाथ हैं किन्तु ध्वनि सिद्धान्त उनके पहले भी प्रसिद्धि और भी बड़ा है उनके ध्वन्यालोचन प्रारम्भ के समय से ही स्पष्ट है—

वाचस्पत्यस्य ध्वनिसिद्धिं गुणैर्वा मगधगान्धर्वैः  
स्तरशभास्य जगत्पुरे भाषमाहुस्तन्मये ।  
येचिन्वाप्यो विप्रमन्त्रिणे एतन्मृगशीर्ष  
येन मृग सद्यश्चाप्यभीष्टं सम्पदयत् ॥ १

( ध्वन्यालोचन १ उपाध )

ध्वनि के स्वरूप को सबसे पहले उद्गीरोचना के गान्धर्वनाथ ने ही स्पष्ट किया है।<sup>१</sup> इसने अन्तर्गत ध्वनि-ग्रधान-न्याय को सदात्मक काय माना गया है। और शनिदिना वाच्य और विनक्षिप्तान्तरवाच्य नामी ध्वनि के दो भेद किये गए हैं (ध्वनि का द्वा द्वयार्थ, एक वाच्य (प्रकट) दूसरा प्रतीयमान (अप्रकट) हैं। प्रतीयमान ची प्रसार का है—वस्तु, अलंकार और स्वर। प्रतीयमान प्रथम स्तर के द्वारा नहीं समझा जा सकता है किन्तु यही प्रतीयमान ही कविता का प्रधान अर्थ है। यद्यपि प्रथम प्रकाश होता है तथा गति-वाच्य रहता है। कुछ अलंकारों जैसे—समासोक्ति, गणयोग, परासक्ति इत्यादि में गति-वाच्य प्रथम रहता है पर वाच्य अर्थ ही प्रधान है, इसीलिए वही ध्वनि सदा कहा जा सकता है।

ध्वनि दो प्रकार की मानी गई है—अविच्छिन्न वाच्य (जहाँ पर वाच्यार्थ को समझने का उद्देश्य नहीं होता और यह अर्थ स्पष्ट रहता है), तथा विनक्षिप्तान्तरवाच्य (जहाँ वाच्यार्थ उद्दिष्ट रहता है और यह दूसरे अर्थ की भी व्यञ्जना करता है)। उसने पश्चात् पहले प्रकार का दो भेद है, अर्थात्तरस्तुति और वाच्यनिष्ठता और दूसरे के अलक्ष्यममव्यय एव सदाद्यमव्यय। सदाद्यममव्यय के अन्तर्गत ही स्वर, भाव, रसाभास, भावाभास, भावश्रवण आदि आते हैं। सदाद्यममव्यय के अन्तर्गत अलंकार और वस्तु ध्वनियोग हैं। वाच्य या दूसरा प्रकार है सुशील-वाच्य-निसम व्यङ्ग्य गद्यन नहीं बल्कि अग्रधान रहता है। तीसरा स्वरूप मित्र काव्य का है जो शब्द चित्र

और वाक्यचित्र उपस्थित करता है। इसमें कवि के द्वारा व्यंग्याश्रय उद्दिष्ट नहीं होता। कवि की प्रतिभा पहले दो प्रकार के काव्यों में ही देखी जाती है।

‘ध्वन्यालोक’ दो उद्देश्यों की पूर्ति करता है। वे दो उद्देश्य हैं—ध्वनि सिद्धान्त का प्रतिपादन और रस, अलंकार, रीति, गुण, दोष आदि का ध्वनि के सम्बन्ध से विवेचन। इन दोनों उद्देश्यों को ‘ध्वन्यालोक’ ग्रन्थ में बड़ी सफलतापूर्वक पूरा किया गया है। इस प्रकार काव्यशास्त्र का एक बड़ा ही पूर्ण और व्यापक सिद्धान्त, ध्वनि के रूप में रचवा दिया गया। आनन्दवर्धनाचार्य के पश्चात् मम्मट ने ध्वनि सिद्धान्त का और भी व्यापकता से विवेचन किया और उदाहरणों से पुष्ट कर स्पष्ट किया। अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति इत्यादि सभी इसी ध्वनि सिद्धान्त के अन्तर्गत ही आ गये। मम्मट ने नाट्यशास्त्र के अतिरिक्त सभी काव्य सिद्धान्तों का इसमें समावेश किया है। काव्य-प्रकाश, काव्यशान्ति पर सर्वोत्तम ग्रन्थ है।

मम्मट के पश्चात् विश्वनाथ का ‘साहित्य-दर्पण’ भी लगभग सभी अङ्गों पर प्रकाश डालता है और रस सिद्धान्त को ही विशेष मान्यता समझता है। ये दोनों ग्रन्थ ऐसे हैं, जो यद्यपि किसी एक सिद्धान्त को दृष्टि में रखकर चले हैं फिर भी काव्यशास्त्र के सभी अङ्गों एवं समस्याओं का पूर्णता के साथ विवेचन करते हैं। ‘रसगोधार’ के बृहत् विवेचन के पश्चात् कोई भी ऐसा बड़ा महत्त्व का ग्रन्थ नहीं लिखा गया जो कि इन महिमाशाली आचार्यों और उनके ग्रन्थों के सम्मुख स्थान प्राप्त कर सके और न ध्वनि के पश्चात् और कोई नवीन काव्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्त ही रचवा दिया गया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत साहित्य में काव्यशास्त्र पर बड़ी ही गहराई और विस्तृत व्यापकता के साथ विवेचन हुआ है और वाक्य की चारुता के रहस्य का उद्घाटन तो बहुत ही पूर्ण रीति से किया गया है। येनन भाषा, छन्द, काव्य का वर्गीकरण इत्यादि पर ब्रह्म रूप से विचार न होकर बहों पर वाक्य की आत्मा की खोज की गई है और जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है अनेक सिद्धान्त इसी खोज के फलस्वरूप प्रतिपादित हुए हैं। वाक्य के वर्गीकरण, भाषा, पद्यविधि इत्यादि के साथ ही साथ काव्य क्या है, उत्तम, मध्यम, अधम, काव्य के क्या लक्षण हैं, काव्य की चारुता किस वस्तु में रहती है, काव्य के गुण दोष क्या हैं, अलंकारों का क्या महत्त्व है, रस ध्वनि वक्रोक्ति-रीति का क्या स्थान है, इसके अतिरिक्त कवि के लिये क्या-क्या वस्तुएँ आवश्यक हैं, कविता का क्या

उद्देश्य है, इत्यादि अनेक सार्वकालिक प्रश्नों पर विचार कर यथार्थ उत्तर पाने का प्रयत्न किया गया है।

अब हम संस्कृत सिद्धान्तों के प्रकाश में देख सकते हैं कि पाश्चात्य साहित्य में काव्य-शास्त्र सम्बन्धी विचार इतने गवेषणापूर्ण नहीं हैं। दूसरी बात यह है कि वहाँ पर कुछ लेखकों को छोड़कर अधिकांश लेखकों ने एक या दो श्रृंगों पर ही विचार किया है सभी श्रृंगों पर नहीं। जो उनका विवेचन है वह भी निम्न के सभी काव्यों पर पूर्ण रीति से लागू नहीं हो सकता है। (अधिकांश विवेचन व्यक्तिगत दृष्टि लिये हुए हैं वैज्ञानिक एवं विचारक की दृष्टि नहीं।) तीसरी बात यह है कि संस्कृत की भाँति वहाँ पर पहले के आचार्यों के विचारों को लेकर उनका समर्थन अथवा मसूना करके यथार्थ सिद्धान्त को और अधिक बृद्धि एवं विस्तार देने का प्रयत्न उहुत कम देखने में आता है। इस प्रकार वैज्ञानिक विकास की दृष्टि से संस्कृत के समान उनका महत्व नहीं।

इसने अतिरिक्त चौथी बात यह है कि उहुत काल तक पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अन्तर्गत 'रेटोरिक' (अलंकार) को काव्य विवेचन के अन्तर्गत नही लाया गया क्योंकि वहाँ उसका सम्बन्ध अधिकांश गद्य भाषणों, वक्तृत्व कला अथवा काव्य व्याकरण से ही रहा, पर संस्कृत में अलंकार को काव्य की शोभा का प्रधान अंग मानकर काव्यशास्त्र का आरम्भ ही अलंकारशास्त्र के रूप में हुआ है। वेबल इतना ही नहीं, अलंकार का—काव्यालंकार का—योलचाल या वक्तृता की शैली या अलंकार व्याकरण से भिन्न महत्व भी है क्योंकि उसने अन्तर्गत कविप्रतिभा और आगे चलकर कुन्ताल के द्वारा काव्य की आत्मा जोड़ी गई।

पाँचवीं बात यह है (जैसा कि ग्रीक साहित्य से आरम्भ हुआ) कि पाश्चात्य काव्य में अनुकरण पर जोर है। 'अरिस्टॉटिल' ने स्वयं ही काव्य का स्रोत अनुकरण माना है, क्योंकि अनुकरण और अनुकरण के कार्य दोनों में मनुष्य आनन्द प्राप्त करता है। इसी कारण से पाश्चात्य काव्य में कार्य पर विशेष जोर है, पर यहाँ पर ऐसी बात नहीं।

1 This view would be entirely omitted in a treatise on rhetoric merely, and with this point of view it is misleading to describe the theory of Alankara as a theory of rhetorical categories only. Originally it might have been more or less a theory of external but the problem was complicated by the appearance of this new factor of thought first introduced by Kuntala and then elaborated in the sphere of individual figures by Ruyyaka, Jagannath and others."

संस्कृत काव्य में रसानुभूति पर जोर है। नाटक में भावाभिनय प्रधान है, कार्याभिनय नहीं, रस का परिपूर्ण निरूपण यहाँ मुख्य लक्ष्य है। संस्कृत साहित्य में काव्य का उद्देश्य जीवन का अनुकरणमात्र नहीं, परन्तु मनोविवेक और आनन्द की सृष्टि है अतः कविता का प्रधान व्यय वात को प्रभावशाली नये ढंग से कहने का ही रहा है जब कि पश्चिम में प्रधान व्यय जीवन का यथार्थ चित्रण। आनन्दात्मक उद्देश्य होने के कारण ही संस्कृत में दुःखात्मक नाटकों का अभाव है। मृत्यु इत्यादि अप्रिय वस्तुओं का अभिनय नहीं होता और गरी आदर्श काव्य का भी है। रस, फल हो सकता है पर काव्य के नायक एवं प्रिय पात्रों की मृत्यु दिखाना सुख के विरुद्ध समझा गया है; किन्तु पाश्चात्य साहित्य में दुःखान्त नाटक सर्वोत्कृष्ट काव्य के अन्तर्गत हैं और उसका प्रभाव परिष्कारक समझा गया है। काव्य-रस का अनुभव अलौकिक समझकर यहाँ पर अनुकरण पर विशेष महत्व नहीं दिया गया क्योंकि यहाँ काव्यानन्द के अनुभव पर बहुत विवेचन हुआ है और उसको ब्रह्मानन्द के समान माना है। काव्य की यथार्थ परिभाषा का प्रयत्न यहाँ हुआ है जब कि यहाँ पर काव्य की काव्यात्मक परिभाषा ही विशेष मिलती है शास्त्रीय व वैज्ञानिक नहीं।<sup>१</sup>

इसके अतिरिक्त अलंकार और रस कविता का उद्देश्य होने के कारण यहाँ का काव्य अधिकांश आदर्शात्मक है और जीवन का सच्चा चित्र होने के कारण पश्चिम का काव्य यथार्थवादी। आदर्शात्मक शृङ्गारिक काव्यों में नायक-नायिका भेद, अतिशयोक्तिपूर्ण वस्तु, वात को टेढ़े ढंग से कहने का विशेष प्रचलन हो गया जो कि इन संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों के फलस्वरूप था। किन्तु यहाँ एक और विशेषता आती है। पश्चिमीय विचारों से कविता मानव कार्यों की अनुभूति है उसका उद्देश्य मनुष्य

1 'Poetry is, the articulate music' 'Poetry is the best words in, their best order' 'Poetry is the criticism of life' आदि परिभाषाएँ ऐसी ही हैं जो 'वाक्य रसात्मक काव्य, रमणीयार्थप्रतिपादक, रुच्यः काव्यं' आदि परिभाषाओं के सामने स्थितिगत एवं संकीर्ण ही कही जा सकती हैं। लेखक।

2 Tasso defines poetry as, "imitation of human action made for direction of life."

"Poetry was founded for the delight of the ignorant mob of the common people and not for the delight of the learned."

(La poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, ed el popolo, commune, e non per diletto degli scienziati. —Castelvetro P. 670)



को शिक्षा देना प्रथम कार्य के लिये प्रेरित करना है। 'कासेलबेरो' के अनुसार "कविता का उद्देश्य मूर्ख और साधारण लोगों को आनन्द देने का है विद्वानों को नहीं।" किन्तु संस्कृत काव्य के विषय में—(विशेष रूप से जा काव्य सिद्धान्तों के निरूपण के बाद में आया) कहा जा सकता है कि यह विद्वानों के लिये ही है साधारण जनों के लिये नहीं।

कथन का दृश, विषय, शब्दावली, चल्पना सभी ऐसी हैं कि साधारण लोगों को पहुँच काम नहीं करती। हाँ, इस अन्तर के साथ यह कहा जा सकता है कि दोनों प्रकार के सिद्धान्तों में उद्देश्यों में अन्तर हो सकता है। और संस्कृत कविता भी इस विशेषता की प्राप्ति के साथ-साथ हम देखते हैं यह काव्यशास्त्र की दृष्टि से उन्नति करती करती जीवन से दूर होती गई। जीवन का जो स्पन्दन हम प्रारम्भिक कवि वाल्मीकि और कालिदास आदि की कृतियों में पाते हैं उसका परन्तु 'आचार्य लेखन' की कृतियों में सर्पथा अभाव है। कविता हृदय से दूर होकर मस्तिष्क के पास पहुँचती गई।

किन्तु, जहाँ तक संस्कृत काव्यशास्त्र का सम्बन्ध है, उसका विवेचन यही सम्भारता से हुआ। जिस प्रकार कवि व्यक्तिगत जीवन को विश्व से सम्बन्धित करके व्यक्ति को विश्वात्मा के सूत्र में बाँधता है, वैसे ही काव्यशास्त्र में ज्ञानेक सिद्धान्तों का निर्माण और उनके एक दूसरे से सम्बन्धित करने का प्रयत्न सराहनीय है। परिणाम में ऐसा नहीं हुआ। इसका कारण विचार-पद्धति की भिन्नता एवं संस्कृति का अन्तर कहा जा सकता है। 'हीगेल' ने इसी प्रकार की विचार-पद्धति की भिन्नता पर अपनी पुस्तक 'फिलॉसफी ऑफ़ फाइन आर्ट्स' में प्रकाश डाला है, और ग्रन्थ चेतनता को, विशेष काव्यात्मक तथा विचार-पद्धति को एक सूत्र में बाँधने का प्रयत्न करनेवाली कहा है।<sup>१</sup>

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत और पश्चिमीय काव्य शास्त्र के स्वरूप में अन्तर

1 "Among these national characteristics or views and opinions peculiar to particular epochs some have closer affinity with the poetic impulse than others. The oriental consciousness is for example in general more poetic than the western mind if we exclude Greece. In the East the principle predominant is always that of coherence solidly unity substance."

For the oriental nothing persists as really substantive, but everything appears as contingent & requiring its supreme focus stability and final justification in the One, the Absolute to which it is referred.

The Philosophy of Fine Arts by Hegel IX P 29,

अवश्य है। संस्कृत में काव्य पर अधिक साम्प्रदायिक दृष्टि से विचार किया गया है। अतः काव्य शास्त्र के लगभग सभी विषयों पर प्रकाश संस्कृत ग्रन्थों में मिलता है। (पश्चिमीय ग्रन्थों में शैली, प्रवृत्तियों, भाषा, कला आदि पर अधिक और व्यक्तिगत दृष्टि पर विचार मिलता है, पर सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर यह बात प्रमत्त हो जाती है कि संस्कृत काव्य शास्त्र के विषयों के अन्तर्गत सभी बातें आ जाती हैं। इनमें काव्य की आत्मा, स्वरूप, प्रयोजन, कारण, गुण, अलंकार, रस, ध्वनि, रीति, दोष, भाषा, तथा कवि शिक्षा का विवरण है।) अनेक सिद्धान्तों की व्याख्या में समयानुसार अन्तर पड़ता गया है। प्रवृत्तियों की यथार्थ म कवि शिक्षा और रीति के अन्तर्गत आ ही जाती हैं। इस प्रकार से उपर्युक्त विषयों में से कुछ या सभी पर प्रकाश डालनेवाले ग्रन्थ काव्य शास्त्र के अन्तर्गत समझने चाहिए। प्रस्तुत ग्रन्थ के आगे आनेवाले पृष्ठों में इन्हीं विषयों पर हिन्दी में लिखे गये ग्रन्थों का अध्ययन उपस्थित करने का प्रयत्न किया गया है।

हम इस अध्ययन के द्वारा काव्य शास्त्र के ग्रन्थों का यथार्थ मूल्य समझकर, उनकी रक्षा या उपयोग करने के साथ-साथ काव्य शास्त्र सम्बन्धी अनेक अज्ञात और अपूर्ण विषयों को लेकर नवीन दृष्टि से इस विषय के उपयोगी ग्रन्थों का प्रणयन कर सकते हैं। यह कार्य बिना प्राचीन ग्रन्थों के यथार्थ ज्ञान के सफल और पूर्ण नहीं हो सकता। हिन्दी के इतिहासों में भी सभी ग्रन्थों का परिचय तक नहीं है और बहुत से बड़े आवश्यक और महत्वपूर्ण ग्रन्थों का भी यथार्थ और पूर्ण विवरण नहीं मिलता, केवल नाम भर सुनते चले आये हैं। अतः हिन्दी में काव्य शास्त्र पर लिखे गये ग्रन्थों के यथार्थ परिचय की आवश्यकता थी। हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास पर कुछ प्रकाश डा० 'रसाल' के ग्रन्थ 'हिन्दी काव्य शास्त्र के विकास' में डाला गया है। पर उसमें आठ दस पृष्ठों में ही इतिहास का प्रसंग समाप्त है और अधिकांश ग्रन्थों में अलंकारों का विनाश दिखाने का प्रयत्न है जिसका रूपान्तर 'अलंकार पीयूष' है। प्रस्तुत ग्रन्थ में यह इतिहास यथासम्भव अधिक विस्तार एवं पूर्णता के साथ देने का एक प्रयत्न किया गया है। यहाँ पर यह बात बत देनी आवश्यक है कि हिन्दी के ग्रन्थों में काव्य-शास्त्रीय सिद्धान्तों के विकास करने का प्रयत्न नहीं हुआ है।

## द्वितीय अध्याय

# हिंदी काव्य-शास्त्र का प्रारम्भ और विकास

## १. प्रेरणा आधार, और सामग्री

संस्कृत साहित्य के अनेक ग्रन्थों में काव्य शास्त्र सम्बन्धी अधिकांश सिद्धान्तों के निरूपित हो जाने पर संस्कृत जाननेवाले हिन्दी के कवियों ने हिन्दी में भी उन सिद्धान्तों के लाने का विचार किया। संस्कृत-साहित्य की परम्परागत, शास्त्रीय एवं काव्यात्मक सम्पत्ति के उत्तराधिकारी होनेवाले कवियों ने, न तो देवनागरी में लिखित निचारों, सिद्धान्तों एवं नियमों का विरोध ही उचित समझा और न इतना सम्पन्न उत्तराधिकार प्राप्त हो जाने पर हिन्दी काव्य के आधार से काव्यशास्त्र के नये नियमों और सिद्धान्तों के खोजने का ही प्रयत्न किया। हिन्दी के कवि संस्कृत के प्रकाण्ड आचार्यों के सामने नये नियम हिन्दी काव्य के लिए बनाते और देवनागरी के काव्य सिद्धान्तों को न अपनाते यह उपहासस्पद था। ऐसा करना तो दूर की बात थी, हिन्दी में काव्य-रचना करना भी संस्कृत का सम्पर्क रखनेवाले कवियों के हृदय में कुछ द्वेषता की भावना भर देता था, क्योंकि संस्कृत काव्य, विद्वानों के बीच समाहत था और हिन्दी काव्य को पढ़ने सुननेवाले तब तक कुछ वर्ग के अथवा संस्कृत ज्ञान विहीन साधारण जन ही थे तभी तो केशव ने लिखा है —

भाषा मोक्ष न जानहीं जिनके कुछ के दास ।

भाषा कवि सो मन्द मति, तेहि कुछ बेशयदास ॥

( कविप्रिया )

अतः संस्कृत के शास्त्र के आधार पर भाषा के आचार्य उनमें की प्रेरणा अधिकांश कवियों में जाग्रत हुई। साथ ही साथ उस समय गुरु शिष्य-परम्परा का प्रचलन था ही। जो प्रसिद्ध कवि हुए, कुछ नौमिरित्व कवियों के लिए उनका चेला हो जाना भी स्वाभाविक था। अतः उन कवि-युग—लोभी कवियों को शिक्षा देने के लिए भी कुछ अलंकार, छन्द, रस, काव्य आदि के नियमों की बात समझाना आवश्यक हो गया। और इसी लपट में धीरे-धीरे जब एक-दो ग्रन्थ निकलने लगे तो हिन्दी साहित्य के रीतिकाल (सं. १७००-१८०० वि०) के प्रारम्भ में एक नई कवि के लिये अनिवार्य हो गया कि वह अपना काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का परिचय दिये। अतः यह आवश्यक हो गया कि संस्कृत काव्यशास्त्र का अध्ययन और उसके आधार पर हिन्दी काव्य शास्त्र का प्रणयन किया जाने।

इन प्रेरणाओं को प्राप्त कर हिन्दी में काव्यशास्त्र-सम्बन्धी ग्रन्थों का निर्माण हुआ और इतना निर्माण हुआ कि हिन्दी-साहित्य के रीति युग में इस प्रकार के ग्रन्थों की गड़ ही आ गई। 'रीति' शब्द ही काव्यशास्त्र या लक्षण-ग्रन्थ के पर्याय के रूप में ग्रहण किया गया। रीति, काव्यशास्त्र का एक सिद्धान्त के रूप में अथवा काव्य शैली के रूप में संस्कृत में प्रयुक्त हुआ है जैसा कि हम पहले देख आये हैं, पर हिन्दी में यह शब्द काव्यशास्त्र अथवा काव्य लक्षण के विशेष अर्थ में प्रयुक्त हुआ, यहाँ तक कि हिन्दी के इतिहासकारों ने इस काल का नाम ही 'रीतिकाल' रख दिया।

## आधार

रीति के ग्रन्थ अधिकांश प्रारम्भ में ज्ञान-प्रदर्शन और अल्पज्ञों को शिक्षा के साथ साथ उन पर प्रभाव डालने के रूप में विरचित हुए। इनकी रचना में न तो लेखक के सामने काव्यशास्त्र सम्बन्धी समस्याएँ ही थीं और न सैद्धान्तिक खण्डन-मण्डन का उत्पान्वेषण की लगन ही। अतएव संस्कृत के ग्रन्थों के समान इनका महत्त्व नहीं है। इनमें नवीन सिद्धान्त निरूपण तो है ही नहीं, प्राचीन सिद्धान्तों की पुष्टतया व्याख्या भी नहीं है। संस्कृत में निरूपित काव्यशास्त्र के उन नियमों को हिन्दी में रखकर उसका उदाहरण उपाख्यान करना ही इनका उद्देश्य है। अतः इन ग्रन्थों का सारा आधार संस्कृत काव्यशास्त्र ही है। जहाँ 'कहीं' भिन्नता है वहाँ पर संस्कृत का मूल को ठीक से हृदयगत न कर सकने के कारण ही प्रायः है। हाँ, कुछ ही लेखक ऐसे हैं कि जिन्होंने भाषा की भी एक आध छोटो-मोटी समस्याओं पर विचार किया है।

आधार के विषय में यह तो कहा ही जा सकता है कि संस्कृत के काव्यशास्त्र पर

जिसे गये प्रायः सभी ग्रन्थ हिन्दी काव्यशास्त्र के लक्षण और उदाहरण तब में आधार-स्वरूप उपयोग में लाये गये ; पर कुछ ग्रंथ ऐसे हैं कि इनका आधार विशेष रूप से लिया गया है। जिन ग्रन्थों का अधिकारा आधार लिया गया है वे ये हैं—भरत का 'नाट्यशास्त्र', भामह का 'वाक्यालकार', दंडी का 'वाक्यादर्श', उद्भट, का 'अलकार-सारसंग्रह', केशव मिश्र का 'प्रलंकारशेखर', अमरदेव की 'वाक्यवत्पलतावृत्ति', जयदेव का 'चन्द्रालोक', अण्णव दीक्षित का 'कुसुमलयानन्द', मम्मट का 'काव्यप्रकाश', विष्णुनाथ का 'साहित्यदर्पण', आनन्दप्रधान का 'ध्वन्यालोक', भागुदत्त के 'रसमञ्जरी' एवं 'रस-तरंगिणी' इत्यादि। इन ग्रंथों में से केशव तथा कुछ अन्य उनके समकालीन लेखकों ने तो प्रायः पहले छद्म ग्रन्थों का आधार लिया है ; पर केशवदेव के उपरान्त तत्कालीन रीति प्रथा की परम्परा चली नहीं। केशव की कविप्रिया (रचनावाल स० १६५८) के ५० वर्ष पीछे उत्पत्ती अष्टम परम्परा का आरम्भ हुआ। यह परम्परा केशव के दिखाये पुराने मार्ग पर न चलकर परवर्ती आचार्यों के परिष्कृत मार्ग पर चली जिसमें अलकार अलकार्य का भेद हो गया था। हिन्दी अलवार ग्रन्थ अधिकतर 'चन्द्रालोक', और 'कुसुमलयानन्द', के अनुसार निर्मित हुये। कुछ ग्रन्थों में 'काव्य-प्रकाश' और 'साहित्य-दर्पण' का भी आधार पाया जाता है।<sup>१</sup> काव्य के स्वरूप और अंगों के सम्बन्ध में हिन्दी के रीति-कार कविता ने संस्कृत के इन परवर्ती ग्रन्थों का मत ग्रहण किया इस प्रकार 'देव योग से संस्कृत साहित्य शास्त्र के इतिहास के एक भाग की एक सक्षिप्त उद्धरणी हिन्दी में हो गई'।<sup>२</sup>

शैली का आधार 'चन्द्रालोक', 'कुसुमलयानन्द' प्रभृति ग्रन्थों से विशेष रूप से लिया गया है जिनमें कि एक ही छन्द में लक्षण उदाहरण अथवा पद्य में ही लक्षणों और उदाहरणों को प्रकाशित किया गया है। 'काव्य-प्रकाश', 'ध्वन्यालोक', 'साहित्य-दर्पण' एवं 'रस-मञ्जरी' की ऐसी व्याख्या युक्त शैली को बहुत कम लोगों ने अपनाया। इस शैली को अपनानेवाले चिन्तामणि, कुलपति, धीपति, सोमनाथ इत्यादि हैं। अधिकारा ने लक्षणों को दोहों में और उदाहरणों को कवित्त, सवैया अथवा अन्य छन्दों में लिखा है। कुछ लेखकों ने छोरठों और 'परचै' में उदाहरण दिये हैं और कुछ दोहों के ही एक चरण में

१ अलग अलग ग्रन्थों के आधार का विवरण आगे आनेवाले ग्रन्थों के अध्ययन में दिया जायगा।

२ देखिये 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—रामचन्द्र शुक्ल

पृष्ठ २८१, संस्करण १९६७।

लक्षण और दूसरे चरण में उदाहरण देते गये हैं। वह ज्ञान स्पष्टावा नहीं जा सकती है कि हिन्दी के अधिराश लेखकों का, जो विशेषकर कविता को लक्ष्य करके चले हैं, लक्षण भाग अल्प अथवा अपूर्ण है और वह उदाहरण द्वारा ही स्पष्ट होता है। उदाहरण अधिकांशतः सुन्दर नन पड़े हैं और लेखकों की काव्य-सम्बन्धी प्रीतिमा और भाषा पर उनके अधिकार के चोख हैं, किन्तु अधिक संख्या में लेखक आचार्यत्व के सर्वथा अयोग्य ही हैं। वे कवि ही प्रधान रूप से हैं और उनका आचार्यत्व या शास्त्री विवेचन का प्रयत्न बहुत सफल नहीं है।

कुछ भी हो, काव्यशास्त्र पर लिखे गये हिन्दी ग्रंथों की संख्या बहुत गरी है और प्रारम्भ से लेकर अब तक लिखे गये इन सभी ग्रंथों का लेखा उपस्थित करना कठिन है, क्योंकि, प्रथम तो बहुत से ग्रंथ ऐसे हैं, जो प्रसिद्ध हुए, यहाँ तक कि एक-आध बार प्रकाशित भी हुए, किन्तु उसके पश्चात् छुप्त हो गये और द्वितीय बहुतेरे ग्रंथ केवल हस्तलिखित रूप में ही रहे। वे कभी छपे नहीं और महत्वपूर्ण होने पर भी अब देखने को नहीं मिलते। वे ग्रंथ वहीं निज पुस्तकालयों या राजपुस्तकालयों के पुराने बस्तों की ही शोभा बन रहे हैं और मनुष्य की आँखों से अधिक उनका सम्पर्क दीमक और चूहों से ही होगा है। तीसरे कुछ ग्रंथ ऐसे हैं जिनका हिन्दी मिच की पुष्टिया न बन रूपान्तर हो गया है और हो रहा है। वे इस व्यापारिक युग में चलने व्यापारशास्त्र की गुरुमाहकता पर उन्हें घन्टवाद देते हैं। चौथे, कुछ ऐसे ग्रंथ भी हैं, जो हैं वो गुरानित—फलदे और पड़े भी जाते हैं—पर ऐसी सम्मति समझे जाते हैं जिस पर सुधार की और विशेषकर समालोचकों की आँख पड़ते ही नजर लग जाने का भय है। अतः वे घर के कोनों या तहखानों में अगल, अडिग और स्थान मोहो देवताओं की भाँति ही पूजा पाते हैं। वे भाग्यशाली अक्षय्य हैं, पर एकान्त भाग्यशालियों के सखार दर्शन केसे करे, यह समझा है। इस प्रकार इस प्रचुर सामग्री का, जिसका कि प्रोजेक्टों के द्वारा पता भी लगाया जा चुका है, उपयोग करना कठिन और किन्हीं किन्हीं दशाओं में असम्भव है।

अस्तु, अब तब इतिहासकारों द्वारा रचित तथा प्राप्त सामग्री को हम निम्नलिखित चार भागों में रख सकते हैं:—

- (क) अलक्ष्य-ग्रंथ—वे ग्रंथ जो केवल अलक्ष्य पर लिखे गये हैं।
- (ख) रख ग्रंथ—वे ग्रंथ जिनमें केवल रखों या पत्रों मिलता है।
- (ग) गृह द्वार एवं नाविका भेद ग्रंथ—वे ग्रंथ जो केवल गृह द्वार-रख या नाविका भेद अथवा दोनों का वर्णन करते हैं।

( ५ ) वाच्य शास्त्र । ०—ये ग्रंथ विभिन्न काव्य शास्त्रों में समाहित, अप्रतिष्ठित या  
दस्तावेज जैसा या पण्यन भिन्न हैं ।

२. विषयानुसार, कालक्रम से प्रत्येक वर्ग की सूची आगे दी जाती है—

### क—अलंकार-ग्रन्थ

नीचे लिखे ग्रन्थ केवल अलंकार पर लिखे गए हैं ।

संख्या	ग्रंथ	रचनाकाल
१. गोसा	नानार चन्द्रिका	स० १६१५ स० १६७३ वि०
२. भरनेग	कल्याण, भुविभूषण, भूषण	स० १६३७ के लगभग
३. देवराज	नानार चन्द्रिका	स० १६८५ के लगभग
४. जयचन्द्रसिंह	भाषाभूषण	स० १६८५ के लगभग
५. मनिराम	साहित्यमाला	स० १७१६ और १७४५ के बीच
६. भूषण	विषयभूषण	स० १७३० के लगभग
७. गोपालराय	भूषणवित्ता	स० १७३६ के लगभग
८. नारी	उपमासंग्रह	स० १७४१ के लगभग
९. सूरसिंह	अलंकारमाला	स० १७६६ वि०
१०. श्रीराम	अलंकारमाला	स० १७७० के लगभग
११. गोसा	रामचन्द्रमरण, रामचन्द्रभूषण	स० १७७३ वि०
१२. रसिक सुधा	अलंकार चन्द्रोदय	स० १७८६ वि०
१३. भूषण, (गुणभूषण)	वर्णभूषण	स० १७८९ के लगभग
१४. श्रीधर	अलंकार रत्नाकर	स० १७८२ वि०
१५. रत्नाथ	रसिकमोहा	स० १७८६ वि०
१६. गोविन्द वरि	वर्णभूषण	स० १७८७ वि०
१७. दूल्हा	कविकुलकण्ठभरण	स० १८०० वि० के लगभग
१८. रामभुनाथ सिंह	अलंकार दीपक	स० १८०६ के लगभग

टिप्पणी—रचना-काल सिद्धांतनुसार खोजरिपोर्टों, शुक्ल जी के इतिहास तथा  
वैय ग्रंथों के आधार पर दिये गये हैं जिनका उल्लेख आगे आने वाले विवरण में पद्यास्थान  
किया गया है ।

—लेखक



## लेखक

## ग्रंथ

## रचनाकाल

१६. गुमान मिश्र	अलवारदर्पण	स० १८१८ वि०
२०. तैरीसाल	भाषा भरण	स० १८२५ वि०
२१. नाथ (हरिनाथ)	अलकारदर्पण	स० १८२६ वि०
२२. रत्नेश या रतन कवि	अलवारदर्पण	स० १८२७ वि० (शुभल १८४३ वि० (लेखक)
२३. दत्त	लालित्यलता	स० १८३० वि०
२४. महाराज रामसिंह	अलकारदर्पण	स० १८३० के लगभग
२५. ऋषिनाथ	अलकारमणिमजरी	स० १८३१ वि०
२६. सेवादास	सुनाथअलवार	स० १८४० वि०
२७. चंदन	वाक्याभरण	स० १८४५ वि०
२८. भान कवि	नरेन्द्रभूषण	स० १८५५ वि०
२९. ब्रह्मदर्शन	दीपप्रकाश	स० १८६१ वि०
३०. सप्रामसिंह	काव्याणव	स० १८६६ के लगभग
३१. पद्माकर	पद्माभरण	स० १८६७ के लगभग
३२. बलवानसिंह	चित्र चन्द्रिका	स० १८८६ वि०
३३. प्रतापसिंह	अलवार निन्तामणि	स० १८९४ वि०
३४. चतुर्भुज	अलवार ग्रामा	स० १८९६ वि०
३५. लेखराज	लघुभूषण	स० १९०० के लगभग
३६. ग्वाल	अलवार भ्रमभजा	स० १९०० के लगभग
३७. शान्तिग्राम शास्त्रदीप्ति	भाषाभूषण की समालोचना	स० १९२० के लगभग
३८. कन्हैयालाल पोद्दार	अलवारप्रकाश	स० १९५३ वि०
३९. भगवानदीन	अलवारमूला	स० १९७३ वि०
४०. कन्हैयालाल पोद्दार	अलवारमजरी	स० १९६३ वि०
४१. जगन्नाथ प्रसाद 'भातु'	अलवारदर्पण	स० १९६३ वि०
४२. रामशंकर शुक्ल 'रंगाल'	अलवारपीयूष	स० १९८६ वि०
४३. अर्जुन दास वैश्या	भारतीभूषण	स० १९८७ वि०

## ख—रसग्रन्थ

रसों पर लिखे गए हिन्दी के निम्नलिखित ग्रन्थ हैं—

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. नेशचदास	रसिकप्रिया	स० १५४८ वि०
२. ब्रजपति भट्ट	रसभावमाधुरी	स० १६८० वि०
३. तोप	सुधानिधि	स० १६६१ वि० (मिश्रवधु)
४. मदन	रसरत्नावली और रसविलास	स० १८वीं शताब्दी का प्रारम्भ
५. तुलसीदास	रसकल्लोल तथा रसभूषण	स० १७११ वि०
६. कुलपति	रसरहस्य	स० १७२४ वि०
७. गोपालराम	रससागर	स० १७२६ वि०
८. सुप्रदेव मिश्र	रसार्णव तथा पाजिनग्रली प्रकाश	स० १७३० वि० स० १७३३ वि०
९. श्री निमास	रससागर	स० १७५० वि०
१०. लोकनाथ चौवे	रसतरंग	स० १७६० वि०
११. सूरतिमिश्र	रसरत्नाकर, रसरत्नमाला, रसम्राट्कचद्रिका	स० १७६० वि० के लगभग
१२. देव	भक्तानीविलास, रसविलास और कुशलविलास	स० १७८३ वि० के लगभग स० १७६५ वि० के लगभग
१३. बेनी प्रसाद-	रसशृंगार समुद्र	स० १७७० वि०
१४. श्रीपति	रससागर	स० १७७५ वि०
१५. यादूनाथ	रसभूषण	स० १७७५ वि०
१६. धीर	वृष्णचन्द्रिका	स० १७७६ वि०
१७. मिश्रारीदास	रससारांश	स० १७६६ वि० (शुक्ल)
१८. गुरुदत्तसिंह	रसरत्नाकर, रसदीप	स० १८वीं शताब्दी का अन्त
१९. रसलील	रसप्रबोध	स० १७८८ वि०
२०. रघुनाथ	काव्यमलाधर	स० १८०२ वि०
२१. उदयनाथ	रसचन्द्रोदय	स० १८०४ वि०
२२. शम्भुनाथ मिश्र	रसकल्लोल, रसतरंगिणी	स० १८०६ वि०
२३. समनेश	रसिकविलास	स० १८२७ वि०, १८४७ (शुक्ल)

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
२४. दौनतराम या उन्निरामे कवि	रसचन्द्रिका	सं० १८३७ वि० के लगभग
” ”	उग्राप्रकाश	” १८३७ वि०
२५. रामसिंह	रसनिवास	” १८३८ वि०
२६. सेवादाम	रसदर्पण	” १८४० वि०
२७. बेनी 'बन्दीनग'	रसविलाम	” १८४८ वि०
२८. पञ्जाकर	जगतविनोद	” १८६७ वि०
२९. बेनी 'प्रवीन'	नन्दसुतरंग	” १८७८ वि०
३०. करन कवि	रसरत्नलोल	” १८८५ वि०
३१. ग्वाल	रसरंग	” १९०४ वि०
३२. नन्दराम	शृ गारदर्पण	” १९०६ वि०
३३. लोहराज	रसरत्नाकर	” १९३० वि०
३४. महापद्म प्रतापनारायण	रसगुणुमाकर	” १९५१ वि०
३५. ग्लदेव (दिजगग)	प्रमदा-पारिजात	” १९५७ वि०
३६. हरिऔध	रसनलया	” १९८८ वि०
३७. कन्हैयालाल पौदार	रसमन्त्री	” १९९१ वि०

### ग—शृंगार और नायिका-भेद के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. कृपाराम	द्वितन-मिथी	सं० १५६८ वि०, (सि० १०)
२. सूरदास	छाटिल लहरि	” १६०७ वि०
३. नन्ददास	रसमन्त्री	” १७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
४. मोहनलाल	शृ गार-सागर	” १६६६ वि०
५. सुन्दर कवि	सुन्दरशृ गार	” १६८८ वि०, (सि० १०)
६. चिन्तामणि	शृ गारमन्त्री	” १७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
७. शम्भुनाथ मुलवी	नायिका-भेद	” १७०७ वि०
८. मतिराम	रसरत्न और रादित्यकर	” १७०० वि० के लगभग
९. सुन्दर मिश्र	शृ गारगता	” १७४० वि० के लगभग
१०. कृष्णभट्ट देवश्रुति	शृ गाररगमाधुरी	” १७३१, के आरम्भ
		” १७६६ वि०

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
११. देव	मुनिसागरतरंग, जातिविनाश	सं० १८वीं शताब्दी का मध्य " "
१२. कालिदास	रघुविनोद	" १७४६ वि०
१३. कुन्दन	नायिकाभेद	" १७५२ वि०
१४. केशवराय	नायिकाभेद	" १७५४ वि०
१५. बलरारि	दंष्ट्रविमलास	" १७५६, (खो० रि० १६०२)
१६. लक्ष्मणराय	नायिकाभेद	" १७६५ वि०
१७. ध्याज्ञग	शृंगाररसदर्पण	" १७८६ वि०
१८. भिन्नारीदास	शृंगारनिर्णय	" १८०७ वि०
१९. शोभाकवि	नयनरसचन्द्रोदय	" १८१८ वि० (वाजिक सं०)
२०. रंग रत्न तथा दितकृष्ण	नायिका भेद	" १८४०
२१. देवकीनन्दन	शृंगारचरित	" १८४१ वि०
२२. लालकवि	निष्पुणविलास	" १८वीं शताब्दी का मध्य
२३. भोगीलाल दुवे	वसन्तविलास	" १८५६ वि०
२४. यशवन्तसिंह द्वितीय	शृंगारशिरोमणि	" १८५६ वि०
२५. माखनलाल पाठक	यसन्त मंजरी	" १८६० वि०
२६. यशोदानन्दन	वरपैनायिका-भेद	" १८७२ वि०
२७. दयानाथ दुवे	आनन्दरस	" १८८६
२८. जगदीशलाल	ब्रजविनोद नायिका भेद परमानन्द-रस-तरंग आदि	" १९वीं-शताब्दी "

### घ—काव्यशास्त्र-ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. केशवदास	कविप्रिया	सं० १६५८ वि०
२. चिन्तामणि	कविकुल-कल्पतरु, काव्यप्रकाश	" १७०७ वि०, १७०७ वि० " १७०० वि० के लगभग
३. कुलपति	रसरहस्य	" १७२७ वि०
४. देव	भावविलास और काव्यरसायन-या शब्दरसायन	" १७४६ वि० " १७६० वि० के लगभग

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
२४. दौलतराम या उलियात्रे त्रि	रसचन्द्रिका	सं० १८३७ वि० के लगभग
२५. रामसिंह	शुशुलप्रभास	१८३७ वि०
२६. सेवादास	रसनिचाय	१८३८ वि०
२७. बेनी बन्दीपन	रसदर्पण	१८४० वि०
२८. पद्माकर	रसगिलास	१८४८ वि०
२९. बेनी 'प्रवीन'	जगतविनोद	१८६७ वि०
३०. करन कवि	नयनरातरंग	१८७८ वि०
३१. ग्याल	रसहरलोच	१८८५ वि०
३२. नन्दराम	रसहर	१९०४ वि०
३३. लेखराज	शृंगारदर्पण	१९१६ वि०
३४. महाराजा प्रतापनारायण	रसरत्नाकर	१९३० वि०
३५. बलदेव (द्विजगग)	रससुसमाकर	१९५१ वि०
३६. हरिऔध	प्रमदा पारिजात	१९५७ वि०
३७. कन्हैयालाल पोद्दार	रसगलश	१९८८ वि०
	रसमजरी	१९९१ वि०

### ग—शृंगार और नायिका-भेद के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. कृपाराम	द्विततरंगिणी	सं० १५६८ वि०, (सि० २०)
२. छरदास	साहित्य लहरी	१६०७ वि०
३. नन्ददास	रसमजरी	१७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
४. मोहनलाल	शृंगार सागर	१६१६ वि०
५. सुन्दर कवि	सुन्दरशृंगार	१६८८ वि०, (सि० ४०)
६. चिन्तामणि	शृंगारमञ्जरी	१८वीं शताब्दी का प्रारम्भ
७. शम्भुनाथ मुलवी	नायिकाभेद	१७०७ वि०
८. मतिराम	रसरज और साहित्यरज	१७०० वि० के लगभग
९. सुखदेव मिश्र	शृंगारलता	१७४० वि० के लगभग
१०. कृष्णभट्ट देवभट्ट	शृंगाररसमाधुरी	१७३३, के आसपास
		१७६६ वि०

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
११. देव	सुतासागरनग्न, जातिविलास	स० १८वीं शताब्दी या मध्य " "
१२. कालिदास	मधुविनोद	" १७४६ वि०
१३. कुन्दन	नायिकाभेद	" १७५२ वि०
१४. केशवराय	नायिकाभेद	" १७५४ वि०
१५. बलवंश	दपतिविलास	" १७५६, (मो० वि० १६०२)
१६. लक्ष्मणराम	नायिकाभेद	" १७६५ वि०
१७. धाजम	शृंगाररसदर्शण	" १७८६ वि०
१८. भिगारीदास	शृंगारनिर्णय	" १८०७ वि०
१९. शोभाकवि	नववर्गचन्द्रोदय	" १८१८ वि० (यादव स०)
२०. रंग रसों तथा हितवृत्त	नायिका भेद	" १८४०
२१. देवकीनन्दन	शृंगारचरित	" १८४१ वि०
२२. लालकवि	निष्कण्टकविलास	" १८वीं शताब्दी का मध्य
२३. भोगीलाल हुवे	वसन्तविलास	" १८५६ वि०
२४. यशवन्तसिंह द्वितीय	शृंगारशिरोमणि	" १८५६ वि०
२५. माधवलाल पाठक	वसन्त मञ्जरी	" १८६० वि०
२६. यशोदानन्दन	वसन्तनायिका भेद	" १८७२ वि०
२७. दयानाथ हुवे	श्रानन्दरस	" १८८६
२८. जगदीशलाल	ब्रजविनोद नायिका भेद परमानन्द रस-तरंग आदि	" बीसवीं शताब्दी "

### घ—काव्यशास्त्र-ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. केशवदास	कविप्रिया	स० १६५८ वि०
२. चिन्तामणि	कविमुल्लस-चरित्र, काव्यप्रकाश	" १७०७ वि०, १७०७ वि० " १७०० वि० के लगभग
३. उलपति	रसरहस्य	" १७२७ वि०
४. देव	भावविलास और काव्यरसायन या शब्दरसायन	" १७४६ वि० " १७६० वि० के लगभग

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
५. लूथिमिध	काव्यशिक्षान्त	१०. २८वीं शताब्दी का प्रथम वर्ग
६. जुगारमणि	रसिगरगाथा	१०. १७७६ वि०
७. भीमि	द्वाल्यगरोन तथा वाध्यफलद्रुम	१०. १७७७ वि० १०. १७८० वि०
८. गजन	वमरुद्दीनमुखाग	१०. १७८६ वि०
९. सोमनाथ	रसरीमूपनिधि	१०. १७९४ वि०
१०. भिगारीदास	कार्यनिर्माण	१०. १८०३ वि०
११. रूपगादि	रूपमिलाग	१०. १८१३ वि०
१२. रतन कवि	फोदभूषण	१०. १८३० वि० के आसपास
१३. जनराज	कवितात्मविनोद	१०. १८३३ वि०
१४. मानकवि	दलेन प्रकाश	१०. १८४० वि०
१५. गुरुदीप पति	वाग्मनोदर	१०. १८६० वि०
१६. करन	साहित्यरस	१०. १८६० वि०
१७. प्रतापसाहि	व्यंग्यार्थ गीतुदी वाक्यमिलास तथा वाक्यविनोद	१०. १८८२ वि० १०. १८८६ वि० १०. १८८६ वि०
१८. भवानीप्रसाद पाठक	वाक्यशिरोमणि और वाक्यकरपट्टम	१०. अज्ञात १०. १८९७ वि०
१९. रणधीरसिंह	वाक्यरत्नाकर	१०. १८९७ वि०
२०. ग्वाल	साहित्यदर्पण तथा साहित्य दूषण	१०. १९०० वि० १०. १९०० वि० के लगभग
२१. रामदास	कविचल्पद्रुम (साहित्यसार)	१०. १९०१ वि०
२२. सल्लिग्राम शाकदीपी	वाक्य प्रकाश की समालोचना	१०. १९०० वि०
२३. बलदेव	प्रताप विनोद	१०. १९२६ वि०
२४. लल्लिराम	वमलानन्द कल्पतरु तथा रावणेश्वर कल्पतरु	१०. १९४० वि० १०. १९४७
२५. नारायण	नाट्यदीपिका	१०. २० शताब्दी का प्रथम चरण
२६. मुरारिदान	जसवन्तजसोभूषण	१०. १९५०
२७. जगन्नाथप्रसाद 'भानु'	वाक्यप्रभाकर	१०. १९६७ वि०

लेखक

ग्रन्थ

रचनाकाल

२८	सीताराम शास्त्री	साहित्यसिद्धान्त	स० १६८० वि०
२९	चन्द्रैयालाल पोद्दार	रगमजरी	„ १६६१ वि०
३०	बिहारीलाल भट्ट	साहित्यसागर	„ १६६४ वि०
३१	मिश्रनन्दु	साहित्यपारिजात	„ १६६७
३२	रामदासिन मिश्र	काव्यालोक, काव्यदर्पण	„ २००१ वि० तथा २००४ वि०



### ३. ग्रन्थों का अध्ययन

#### अ—प्राचीन हिन्दी-काव्यशास्त्र की परम्परा

यदि हम हिन्दी-काव्य की प्राचीन परम्परा पर विचार करें, तो हमें निश्चित होगा कि विषय, शैली, प्रवृत्तियों, छन्दों आदि में हिन्दी में प्राकृत और अपभ्रंश-काव्य में अपनी परम्परा का पूर्ण रूप स्पष्ट मिलता है। कबीर तथा निर्गुण सम्प्रदाय के कवियों की विषय और शैली की परम्परा सिद्धों के साहित्य में प्राप्त होनी है, जायसी तथा प्रेमाख्यानरु कवियों की कहानी और प्रेमवर्णन का मूल जैनाचार्यों द्वारा निराली प्राकृत और अपभ्रंश कथाओं जैसे भविष्यदश कथा, रघुसेहरी नरपइ नहा (रघुसेखर-नृपति कथा) आदि में मिलता है। छन्द, प्रयोग, लोकोत्तियाँ भी अपभ्रंश-काव्य की हिन्दी-काव्य में परापर मिलती हैं। इसके अतिरिक्त, जायसी हुलसी आदि की दोहा-चौपाई पाली शैली जो हिन्दी में इनकी सफ़ल सिद्ध हुई है, अपभ्रंश से ही प्रारम्भ हुई है। इस शैली का प्रयोग जैनाचार्यों ने प्रथम ही किया है। पुष्पदन्त व 'जसहर चरित' और रायजुमार 'चरित' में यही शैली मिलती है। पद शैली का भी अपभ्रंश में परापर सम्मान था। और गनेरु-छन्द शैली भी प्रचलित थी जैसे सुदर्शन चरित में देखने को मिलती है।

पर जितनी स्पष्टीति से हम हिन्दी-काव्य के विषय और शैलियों की परम्परा अपभ्रंश में देख लेते हैं, उतनी स्पष्टता से हमें हिन्दी-काव्यशास्त्र की परम्परा देखने को नहीं मिलती। सत्य तो यह है कि हिन्दी-साहित्य की रीति-परम्परा की प्रधान प्रेरणा उत्कृत काव्यशास्त्र ही रहा है। प्राकृत या अपभ्रंश-साहित्य नहीं, किन्तु भी खोजने पर हमें एक गोष्ठा-एक 'अपभ्रंश-काव्य' ऐसी मिलती है जिससे हम कह सकते हैं कि यह रीति-परम्परा प्रवृत्ति हिन्दी साहित्य में एक दम एक नवीन वस्तु के रूप में नहीं आयी। इसकी भी कहने के लिए कुछ परम्परा आवश्यक है। शुद्ध शास्त्रीय ग्रन्थों के रूप में तो इस परम्परा के भीतर रखे जाने वाले ग्रन्थ, सिद्ध शान्तिपा या रत्नाकर शान्ति (सन् १००० ई०) का छन्द शास्त्र पर लिखा 'छन्दोरत्नाकर' तथा प्राचार्य हेमचन्द्र सूरि (सन् १०८८,

१—देखिये दिल्ली से निकलने वाले जैन साप्ताहिक पत्र 'वीर' के १५ जून, सन् ४६ के छक में, 'जैन साहित्य द्वारा हिन्दी साहित्य में श्रीवृद्धि' नामक, श्री रामसिंह तोमर एम० ए० (शान्तिनिकेतन) द्वारा लिखा हुआ लेख।

१९०६ ई०) के 'प्राकृत व्याकरण' 'छन्दोपुरासन' तथा 'देसी नाममाला कोश' हैं। इनके अन्तर्गत उदाहरण के रूप में आभी अपभ्रंश रचनाएँ लक्षणों को स्पष्ट करती हैं। इनको लेकर ही धीरे धीरे यह प्रवृत्ति जाग्रत हुई कि नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में लोकभाषा के भी उदाहरण होने चाहिए और अन्त में वह समय आया जब विवेचन, रचण और उदाहरण सभी बोलचाल की भाषा में ही संस्कृत में नहीं, वह धारणा सर्वसाधारण की हो गई। अतः इन ग्रन्थों को हम परम्परा नहीं, तो प्रेरणा के रूप में ले ही सकते हैं।

जैनाचार्यों ने धार्मिक दृष्टिकोण से ही प्रायः अपभ्रंश (लोकभाषा या प्राचीन हिन्दी) में रचना की थी अतः रस, नायिका भेद, शृंगार आदि पर सीधे सापेक्ष ढंग से उनका चिन्ता अस्मभव था। फिर भी इन धार्मिक ग्रन्थों के बीच प्रकाश पड़ा कहीं कहीं हमें वाक्यशास्त्र की बातों का ऐसा भी सफेद मिलता है जिसे हम कह सकते हैं कि सीति कालीन प्रवृत्ति की भी परम्परा अपभ्रंश से होकर आती है। उदाहरणार्थ विक्रमीय ग्यारहवीं शताब्दी में जैन मुनि 'नयनन्द' का लिखा हुआ 'सुदर्शन चरित' नामक अपभ्रंश ग्रन्थ है। इसमें पंच नमस्कार फल तथा अन्य धार्मिक बातों के अतिरिक्त बीच में मृत्यु, विवाह, नमस्कार, रीति, शृंगार आदि का वर्णन भी आता है।

इस ग्रन्थ में नायिका भेद भी देखने को मिलता है। नायिकाभ्रंश के भेद पहले निरोप इ गितों के आधार पर दिये गये हैं, फिर भिन्न भिन्न गंगा के आधार पर जैसे, अपिपत्नी, मित्राधरी, यक्षिणी इत्यादि। इसके पश्चात् ग्रन्थों तथा देशों के अनुसार भी नायिकाभ्रंशों का वर्गीकरण है और उसी प्रकार से उनके स्वभाषा का भी वर्णन है। फिर वात, वित्त, कर्म की प्रधानता के अनुसार भेद किये गये हैं। इन सब का पुनः शुद्धगुणवाली, अशुद्धगुणवाली तथा मिश्रगुणवाली नायिकाभ्रंशों में विभाजन है। और सबसे अन्त में इन नायिकाभ्रंशों को बराबर करने के उपाय का भी वर्णन है। इसके साथ ही पूर्वराग तथा संयोग विरयोग का भी वर्णन है। पर यह सब वर्णन प्रयोगशाला ही गया है।<sup>१</sup> इससे केवल यही निष्कर्ष निरुत्पन्न है कि इस रस नायिका भेद आदि पर भी उद्यम न उद्यम वर्णन हम प्राचीन हिन्दी के ग्रन्थों में मिल जाता है और यह सफेद मिलता है कि (हिन्दी रीति परम्परा की एक क्षीण धारा अपभ्रंश-काव्य में भी प्रसरण हो रही होगी जिसका अभी पूर्ण ज्ञान हमें प्राप्त नहीं हो सका।

१—हिन्दी वाक्यधारा (राष्ट्रमहाकृत्यायन, ) की अवतरिका पृष्ठ ४३।

२—देविए देहली से निकलने वाले साप्ताहिक 'धीर' के ३१ जून, १९६६ ई० के अंक में "जैन साहित्य द्वारा हिन्दी साहित्य में श्री वृद्धि" नामक श्री रामसिंह सोमर पृष्ठ ०५० (शान्ति निवेदन) द्वारा लिखा हुआ लेख।

## आ—भक्ति-कालीन ग्रन्थों का अध्ययन

### केशवदास के पूर्व-वर्ती लेखक

यों तो हिन्दी-साहित्य के इतिहासकार, शिवसिंह 'सरोज' के आधार पर स० ७७० वि० के लगभग होने वाले भोज के पूर्व पुरुष राजा मान के दरबार में एक कवि पुन्ड या पुण्य का उल्लेख करते हैं<sup>१</sup>, किन्तु उसका ग्रन्थ कोई विवरण अप्राप्य है। 'सरोज' में उल्लेख यह है<sup>२</sup> कि पुण्ड नामी यन्दीजन के द्वारा दोहों में हिन्दी भाषा में संस्कृत प्रलवारों का अनुवाद लिखा गया था। सरोजनगर ने उसे कर्नल टाड के 'राजस्थान' के आधार पर लिखा है किन्तु ग्रन्थ अभी तक किसी के देखने में नहीं आया। यदि उस समय ऐसे ग्रन्थ का प्रमाण मिल सके तो न केवल प्रलकार शास्त्र का ही वह पहला ग्रन्थ होगा बल्कि वह हिन्दी के भी सबसे प्राचीन ग्रन्थों में से होगा; किन्तु उसका कोई भी प्रमाण प्राप्त नहीं है और न उसके बाद ही कोई इस नाम का कवि मिलता है।

इस अवस्था में काव्यशास्त्र पर सबसे प्रथम लेखक 'कृपाशम' ही दृश्यते हैं। कृपाशम की 'हिततरंगिणी'<sup>३</sup> रस-रीति पर सर्व प्रथम ग्रन्थ है। इसको उन्होंने दोहे छन्द में कवियों के हितार्थ लिखा था। इनने उदाहरण बहुत ही सुन्दर हैं, और उदाहरण सुन्दर मनाने का उनका प्रयास भी स्पष्ट है—

रसों प्रथम कविमत्त धरे, धरे कृष्ण की प्यान ।

राखे सरस उदाहरण, सख्यननुत सज्जन ॥ ३ ॥

इनने कुछ दोहे तो हिन्दी जिन्हीं समूहों में 'विहारी रससूत्र' में मिले भी योगित हैं।

१. देखिये, १. 'मिश्रचण्डु विनोद' भाग १, पृ० ७३, (सं० १११४ वि०)

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल पृ० ३ (सं० १११७ वि०)

३. देखिये, शिवसिंह 'सरोज' पृ० ६, (सूचिका)।

४. टिप्पणी—डॉ० रामचन्द्र शुक्ल 'रमाख' अपने 'प्रयोगपूर्ण भाषा हिन्दी पोइटिक्स' में कर्नेस बन्दीजन की 'हिततरंगिणी' का उल्लेख करते हैं और उसका समय स० १२०० ई० के लगभग बताते हैं। सम्भवतः उनका अर्थ हमी कृपाशम की ही 'हिततरंगिणी' में है; क्योंकि कर्नेस में कोई भी 'हित तरंगिणी' नहीं मिली।

कृपाराम के वर्णन से तो ज्ञात होता है कि उनके समय तक और ग्रंथ भी उस रीति पर लिखे जा चुके थे जैसा कि उनके निम्नलिखित दोहों से प्रकट है:—

सिधि निधि शिवमुख चन्द्र बसि माध शुद्ध तृतीयासु ।

हिततरंगिनी हो रची कवि हित परम प्रकासु ॥ २ ॥

धरनत कवि सिंगार रस, छन्द बड़े विस्तारि ।

मैं धरन्यो दोहानि बिच, याते सुधर विचारि ॥ ४ ॥

अक्षर थोरे भेद बहुत, पूरन रस कौ घाम ।

हिततरंगिनी नाम कौ रच्यौ ग्रन्थ अनिराम ॥ ६ ॥

उक्त पंक्तियों से स्पष्ट है कि कृपाराम की 'हिततरंगिणी' की रचना तिथि स० १५६८ वि० की माघ शुक्ल ३ थी और उस समय बड़े छन्दों में अन्य कवियों की रचनाएँ भी इस विषय पर होती थीं, पर उनकी अप्रति में 'हिततरंगिणी' ही सबसे प्राचीन उपलब्ध ग्रंथ उस रीति पर बहता है। यह ग्रंथ पाँच तरंगों में समाप्त हुआ है। यद्यपि नायिका भेद का पूर्ण विवरण है, पर सिद्धान्त निरूपण की दृष्टि से यह ग्रंथ साधारण है। कृपाराम का आधार प्रमुक्तः भरत का नाट्य शास्त्र है जैसा कि उनकी पंक्ति—“कृपाराम यों कहत है, भरत ग्रंथ अनुमानि।”—से ज्ञात होता है; पर अन्त में स्वाधीन-वतिका आदि नायिका के दस भेदों से स्पष्ट होता है कि उसमें भानुदत्त का भी आधार है, क्योंकि भरत ने केवल आठ भेद किये हैं, दस नहीं।

इसने पश्चात् गोपा का 'रामभूषण' सम्भवतः राम के यश वर्णन के साथ अलंकार ग्रन्थ है और इनकी 'अलंकार-चन्द्रिका' में स्वतन्त्र रूप से अलंकारों का विवेचन है,<sup>१</sup> किन्तु इनका भी विवरण विशेष उपलब्ध नहीं। इनका समय मिश्रबन्धुओं के अनुसार स० १६१५ वि० है पर इनका यथार्थ समय स० १७७३ ई, और जैसा खोज रिपोर्ट से पता चलता है गोपा और गोप एका ही हैं। स० १६१६ में मोहनलाल मिश्र का 'शृङ्गार-सागर' रचा गया जो कि रम और नायिका भेद का ग्रन्थ है।

कृष्ण भक्त और अष्टदास के प्रसिद्ध कवि नन्ददास की किराी 'रसमन्त्री' भी नायिका-भेद का ग्रंथ है जिसमें नायक नायिका भेद, हाव, भाव, ऐलादिक का वर्णन है, जैसा कि निम्नलिखित उद्धरण से प्रकट है—

१. देखिये, 'मिश्रबन्धु विनोद' भाग १, पृ० ३४७।

२. देखिये 'मिश्रबन्धु विनोद' भाग १ पृ० ३०१ (द्वितीय संस्करण) खोज रि० ११०२।

एक नीचे हमसों अस गुन्यो, मैं नाइका भेद नहि गुन्यो ।

अर जो भेद नाइक के गुने, तेह मैं नहि नीके सुने ॥

— — — — —  
हाउ भाउ हेलादिक जिते, रति समेत समझावहु तिते ।<sup>१</sup>

इस नायिका भेद के वर्णन में नन्ददास ने एक 'रसमजरी' का ही आशय लिया है जैसा कि नीचे के दोहे में स्पष्ट है—

रसमजरी अनुसारि कै नन्दसुमति अनुसार ।

‘वर्णत बनिता भेद जहँ, प्रेमसार विस्तार ॥

यह रसमजरी, जैसा कि नन्ददास-प्रभावली के संपादक ५० उमाशंकर शुक्ल का मत है, माण्डूका की 'रसमजरी' ही है क्योंकि उनके उदाहरणों में माण्डूका की 'रसमजरी' के पन्च उदाहरणों का रूपान्तर मात्र ही दीया पड़ता है,<sup>२</sup> इसमें शास्त्रीय विवेचन का अभाव है। गण-व्याख्या में, जो माण्डूका की 'रसमजरी' में निरूपण के उद्देश्य को लेकर लिगी गई, कौंसे स्थान इस ग्रन्थ में नहीं। उद्देश्य जबल प्रेम-रस निरूपण ही है, जैसा कि कवि के नीचे लिखे दोहे से स्पष्ट है—

बिन जाने यह भेद राख, प्रेम न पावै होय ।

चरनहीन ऊँचे अचल, चढ़त न देख्यो कोय ॥

इनके पश्चात् करनेस के 'करणाभरण', 'श्रुतिभूषण' और 'भूषण' नामक अलंकार<sup>३</sup> पर लिगे गये ऐसे ग्रंथ हैं जिन्हें हम केशवदास के पूर्व की काव्य शास्त्र पर उपलब्ध सामग्री के अन्तर्गत रख सकते हैं। करनेस नन्दीजन 'मिश्रबन्धु विनोद' के अनुसार नरहरि के साथ दरबार में जाया करते थे।<sup>४</sup> इनके ग्रंथ का और विवरण अलम्ब्य है। इन सभी लेखकों का काव्य शास्त्र के दृष्टिकोण से ग्रंथ प्रभाव के विचार से कोई विशेष महत्व नहीं है। यद्यपि इन्होंने रीतिशालीन शास्त्रीय ग्रंथों की शृङ्खला को कुछ और प्रारम्भिक कवियों से जोड़ दिया है किन्तु यथार्थतः सत्रे परले ओर महत्वपूर्ण आचार्य केशवदास ही हैं और ये सब ग्रंथ बहुत ही साधारण हैं।<sup>५</sup>

१ देखिये 'नन्ददास प्रभावली' प्रथम भाग पृ० ३६ ( स० उमाशंकर शुक्ल )

२ देखिये ५० उमाशंकर शुक्ल द्वारा संपादित 'नन्ददास-प्रभावली' प्रथम भाग पृ० ६३ ( प्रथम संस्करण ) ।

३ देखिये ५० रामचन्द्र शुक्ल का 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' पृष्ठ २११ ।

४ देखिये 'मिश्रबन्धु विनोद' भाग १ पृष्ठ ३२४ स० १६६४

५ ,, ,, ,, भाग १ ,, ३४३ ,,

## आचार्य केशवदास

हिन्दी काव्य-शास्त्र के महत्वपूर्ण लेखकों में केशवदास का नाम अग्रगण्य है। वे सर्वप्रथम आचार्य हैं जिन्होंने प्रधानतया काव्य शास्त्र पर लिखा। अपने समय में और सम्पूर्ण रीतिकाल भर में केशव का स्थान एक आचार्य की दृष्टि से महत्वपूर्ण रहा है। न केवल आचार्य, वरन् कवि के रूप में भी केशव की प्रसिद्धि हिन्दी-साहित्य के रसिकों के बीच आधुनिक काल के प्रारम्भ तक रही। अतः उची प्रभाव और प्रसिद्धि की परम्परा को स्थापित रखनेवाली जनता के लिये यह एक आश्चर्य की बात हुई कि हिन्दी-साहित्य के आचार्य की ख्याति में वर्तमान समय की आलोचना के द्वारा इतना गूढ़ा लगे। यथार्थ में केशव का उद्देश्य चमत्कारपूर्ण कविता करना और कवियों को शिक्षा देना था, गभीर शास्त्रीय रीति से काव्यागों का विवेचन कर कोई सिद्धान्त उड़ा करना नहीं। ठरना कारण यह था कि केशव का उद्देश्य न तो काव्य शास्त्र के सिद्धान्तों का गहराई के साथ विवेचन करना ही था और न रस को बरानेवाली कविता लिखना ही, वरन् संस्कृत के शान भंडार को सामने रखना ही उन्हें अभीष्ट था।

केशव चमत्कार को माननेवाले आलोचक सिद्धान्त पर भ्रष्टा रहते थे अतः इन्होंने प्राचीन संस्कृत के आलोचकों भामर, दण्डी, उद्भट आदि को ही अपने विवेचन का आधार बनाया। आनन्दवर्धन, मम्मट, विश्वनाथ आदि के ग्रंथ आधार नहीं बन सके। किन्तु केशवदास के पश्चात् चिन्तामणि के साथ-साथ जो परम्परा, रीति-अधकारों की चली उनके लिये आधार 'चन्द्रालोक', 'कुल्लयानन्द', 'काव्य-प्रकाश', 'साहित्यदर्पण' आदि ही थे। अतः प्रधानतया रीति परम्परा ने केशव के द्वारा ग्रहण किया हुआ आधार स्वीकृत नहीं किया।<sup>१</sup>

इसका यह अर्थ नहीं है कि केशव का समकालीन और परवर्ती कवियों पर प्रभाव नहीं पड़ा। कुछ विद्वान् मानते हैं कि केशव की आचार्यता को किसी भी लेखक ने नहीं माना और श्रीपति इत्यादि ने उनसे शास्त्रीय विवेचन में दोष तय निकाले हैं।<sup>२</sup>

### १. देखिये प० रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ २८१

\* It also a fact that Keshava a great Master or writer of poetries with sufficient originality could not attract people to follow him. There is hardly to be found any poet or scholar of Hindi who is ready to recognise the authority and accepts his view on Poetics (not to say that scholars like Bhatnagar have criticised him and have tried to show his work on poetries as faulty)

However he has been allowed a very high place in the field of Hindi literature "

Evolution of Hindi Poetics"

by Dr. Ram Chander Shukla

हमें इस कथन पर विचार कर लेना चाहिए। केशव के साहित्यशास्त्र पर विचार, जो 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' में मिलते हैं, अधिकांश तो संस्कृत ग्रन्थों के ही हैं। उनका कोई मौलिक विचार और सिद्धान्त हम विषय में नहीं बनाया जा सकता। अतः उनके मत से सहमति और विरोध की बात नहीं उठनी। केशवदास का महत्व संस्कृत के आधार पर हिन्दी में काव्यशास्त्र के विषयों पर लक्षण-उदाहरण पूर्ण ग्रन्थ लिखने की परम्परा ढालने में है और उसमें वे सफल हुए। आगे कम से कम २०० वर्ष तक उसका बड़ा प्रचार रहा और परवर्ती लेखकों ने केशव के यथार्थ विचारों को चाहे मान न लिया हो परन्तु उनकी 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' को कवि लोग और बड़े-बड़े आचार्य तब पढ़कर ही ग्रन्थ लिखने का सहस्र करते थे। चिन्तामणि ने अपनी 'शृंगार मन्थरी' ग्रन्थ में स्वयं अनेक संस्कृत ग्रन्थों के साथ-साथ 'रसिक प्रिया' की उन ग्रन्थों की सूची में रक्ता है तिनको पढ़कर, तिनका आधार लेकर उन्होंने ग्रन्थ रचना की। और भी अनेक लेखकों ने ऐसा ही किया है। 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' को पटनाधार स्वीकृत करना, आचार्यत्व का एक अंग समझा जाता था। अतः केशव को प्रसिद्ध आचार्यों में परिगणित करने में सभी सहमत थे।

फिर भी वह हमें मानना पड़ता है कि केशव का कार्य अधिक गम्भीरता से युक्त नहीं था। संस्कृत-साहित्य केशव का पढ़ा हुआ था, किन्तु वे उसमें गम्भीर विद्वान् नहीं थे। संस्कृत के ज्ञान के आधार पर हिन्दी के क्षेत्र में कार्य करने का उनका उद्देश्य था और राज्याश्रय प्राप्त कर कवि और आचार्य दोनों हो बनने का ज्येष्ठ था। इस प्रकार एक साथ दो घोड़ों की सवारी ने केशव को एक का भी अधिकारी न होने दिया। लक्षण लिखने में भी वे चमत्कारमय शब्दों का प्रयोग करते हैं। कवि के कार्य पर वे कहते हैं:—

‘सरण धरत चिन्ता करत, नींद न भावन शोर ।

मुबारक को सोधत चित्त, कवि व्यभिचारी चोर ॥’

—(कविप्रिया)

साहित्यशास्त्र के अनेक नियमों को केशव ने स्पष्ट रूप से नहीं कहा है उनका यथा तन्म अनुवाद भी नहीं किया है, और उदाहरण भी प्रायः विवक्षित हो जाते हैं। लक्षण लिखने समय उनके मन में यह भावना रहती है कि स्पष्ट न लिखकर उन्हें काव्य-नामकार ने पूर्ण बनाये और उदाहरण लिखने समय एक में अधिक अर्थ या एक में अधिक उद्देश्य सिद्ध करें। इसीलिए कोई भी काम पढ़ा नहीं बन पाता।

काव्यशास्त्र के अन्तर्गत दो प्रकार की गते रहती हैं :—एक तो काव्य सिद्धान्त सम्बन्धी, दूसरी काव्य रचना सम्बन्धी । दूसरी प्रकार की गतों के आधार पर काव्य सिद्धान्त गते हैं और काव्य के सिद्धान्त काव्य ज्ञान के उदाहरणों द्वारा पुष्ट और प्रमाणित भी होते हैं । रीतिमाली शास्त्रीय ग्रन्थों में हम पहले प्रकार की वस्तुओं की अपेक्षा दूसरे प्रकार के उदाहरण ही अधिक पाते हैं ।

केशवदास का महत्व सन्मुख इस बात में है कि उन्होंने सबसे पहले काव्यशास्त्र के लगभग सभी अंगों पर प्रकाश डाला । केशवदास ने, चाहे उनकी रचना जितनी ही अपूर्ण हो, संस्कृत आचार्यों के द्वारा प्रमाणित काव्यशास्त्र के लगभग सभी अंगों पर विचार किया है । और संक्षेप में लक्षण कक्ष में उनको अपने द्वारा ही हिन्दी में रनाये उदाहरणों से युक्त किया है । केशव की मौलिकता बहुधा उदाहरणों में और नहीं-कहीं नये वर्गीकरण में देनी जा सकती है ।<sup>१</sup>

केशवदास का उद्देश्य बहुत उच्च हिन्दी का प्रचार करना कहा जा सकता है और जैसा कि 'कविप्रिया' ग्रन्थ से पता चलता है उनका स्पष्ट ध्येय यह था कि काव्य का आनन्द शास्त्रीय दृष्टि से सभी लोग प्राप्त कर लें । इसलिये 'कविप्रिया' का प्रणयन हुआ । इस प्रकार से 'कविप्रिया' के अन्तर्गत सामग्री आलोचन और विचारक के काम की जतनी नहीं जितनी साधारण लेखकों के । स्पष्ट है :—

समुक्ते बाला बालकडु, बर्णन पन्थ अगाध ।

कविप्रिया केशव करी, छुनिबो कवि अपराध ।

—( कविप्रिया, प्रभाव ३ ) ।

अपनी दो परम प्रसिद्ध पुस्तकों, 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' में केशव, काव्य शास्त्र के इन अंगों पर प्रकाश डालते हैं । भाषा का काव्य और कवि की योग्यता, कविता का स्वरूप और उसका उद्देश्य, कविता के प्रकार, काव्य रचना के ढंग, कविता के विषय, वर्णन के प्रकार, काव्यदोष, अलंकार, रस, विभिन्न वृत्तियाँ इत्यादि । इन सब विषयों के अन्तर्गत केशवदास कविता ज्ञान अर्थात् कविता लिखने की चतुराई का निरलेपन करते हैं और लिखने की इच्छा वालों को हिकमतें बताते हैं । सरस्वती का वर्णन वे शब्दशक्ति के रूप में पौराणिक ढंग पर करते हैं जिसने द्वारा हम केशव के विचार-स्तोम समझ लेते हैं, पर उसे हम काव्य मीमांसा के अन्तर्गत नहीं रख पाते । केशव

१—देखिये 'कविप्रिया' में दोषों का वर्गीकरण ।



का विचार है कि बाणी के दो वर्ण, ह्रस्व और दीर्घ सुकवि के मुख में आकर काव्य भवनों को गन्ध करते हैं :—

‘बानी जू के बरन जुग, सुबरन कन परमान ।

सुकवि सुमुख कुरुते परि, होत सुमेर समान ।’

दो वर्णों का अर्थ यदि ह्रस्व और दीर्घ है तो छन्दशास्त्र की ही भवनावली निर्मित हो सकती है किन्तु सुकवि ने सुग्य के सम्पर्क से तात्पर्य सगीत और अर्थ दोनों का गौरव भी हो सकता है। यहाँ पर यह भी स्पष्ट है कि यद्यपि शब्दों की शक्ति है किन्तु कवि की प्रतिभा की शक्ति भी विचित्र है। वेशव के विचार से कविता दोषहीन होनी चाहिए जिस प्रकार गंगा का पवित्र पानी थोड़ी सी मंदिर के ससर्ग से अपवित्र हो जाता है इसी प्रकार मित्र, स्त्री और कविता भी किञ्चित्मान दोष याजाने पर आकर्षण और प्रभाव को खो देते हैं ।<sup>१</sup>

कविया के प्रकार पर विचार करते हुए वेशव कहते हैं कि तीन प्रकार के कवि, और तीन प्रकार की मति, भाषना के आधार पर होती हैं—उत्तम, मध्यम और अधम। उत्तम कवि हरि-रस में मग्न रहते हैं, मध्यम मनुष्यों में और अधम दोषों में तल्लीन रहते हैं।<sup>२</sup> इस प्रकार प्रथम प्रकार के कवि परमार्थ की प्रेरणा करते हैं, और अधम प्रकार के स्वार्थ की। मध्यम प्रकार की कविता क्रिया में दोनों प्रकार का सामञ्जस्य रहता है। यहाँ यह कह देना भी आवश्यक होगा कि वेशव का यह कथन हिन्दी काव्य ने लिये अधिकांश उपयुक्त बैठता है। तुलसीदास ने भी काव्य के यथार्थ उद्देश्य के विषय में ही यह कहकर अपना मत प्रकट किया है—

कौन्हें प्राकृत जन गुण गावा ।

सिर धुनि गिरा जगत पदिताना ॥

हिन्दी काव्य में यथार्थ में अन्य और गुणों के साथ यही कविता का मापदण्ड रहा है।

१. देखिये कविप्रिया ( त्रियाप्रकाश, प्रकाश ३, छन्द १-१ )

२. वेशव तीनों छोक में त्रिविध कविन के रूप ।

मति धुनि तीन प्रकार की पर्यंत सब सुग्य पाय ॥

उत्तम मध्यम अधम कवि, उत्तम हरि रस मीन ।

मध्यम मानन मानुषनि, दोषनि अधम प्रयोनि ॥

—कविप्रिया, चतुः प्रभाव, छन्द १२

















































































































































































































































































































































































की सार्थकता सिद्ध करने हुए, रसकलस ग्रंथ की आवश्यकता पर विचार किया गया है। चाहे कोई हरिग्रोथ जी के तर्कों और प्रतिपादन से मतसम्य न रखता हो, पर जन इसी विषय पर लिखे अनेक ग्रंथों के बीच, इस प्रकार का ग्रंथ आता है, तो उसकी महत्ता बढ़ ही जाती है। साधारण दृष्टि से हम कह सकते हैं कि इसमें लेखक ने कोई नवीन सिद्धान्त, रस के सम्बन्ध का, हमारे सामने उपस्थित नहीं किया, पर वह संस्कृत के अनेक सिद्धान्तों का सहारा लेकर अवश्य चलता है, और हम यह भी कह सकते हैं कि जहाँ तक विषय निरूपण का प्रश्न है लेखक की प्रणाली बहुत अधिक दार्शनिक और तार्किक न रह कर साहित्यिक और कवि सुलभ ही है, फिर भी जिन समस्याओं को उठाकर, कवि ने उनका उत्तर दिया है, वे आधुनिक समस्याएँ हैं और विचारणीय हैं, साथ ही विचारणीय है, कवि का वर्गीकरण और नवीन अंग जिनका समावेश रसकलस में हुआ है।

भूमिका में संस्कृत के अनेक ग्रंथों का आश्रय लिया गया है, पर प्रमुख रूप से आने वाले ग्रंथ हैं, काव्य प्रकाश, साहित्य दर्पण, रस गंगाधर, अग्निपुराण और धीमदभागवत। इसके अन्तर्गत रस निर्देश, रससाधन, उत्पत्ति, इतिहास, रसास्वादन के प्रकार और उसकी आनन्दानुभूति, रस और ब्रह्मानन्द, विभाषादिक और रस, विरोधी रस, रसदोष, रसामास, तथा शृङ्गार और वात्सल्य रस आदि विषयों पर विचार किया गया है।

रस के साधनों में हरिग्रोथ जी ने ध्वनि, अर्थ, वेशभूषा, भावभंगी आदि को लेकर यह निष्कर्ष निकाला है कि दृश्य वाक्यों में साधन विशेषरूप से उपस्थित होने के कारण साहित्यिक-रस की मीमांसा उन्हीं से प्रारम्भ हुई है।<sup>१</sup> रस की उत्पत्ति के विषय में हरिग्रोथ जी भरत सूत्र<sup>२</sup> की नाट्यप्रकाशवार वाली व्याख्या मानते हैं जिसमें कि उन्होंने प्रतिपादित किया है कि (लाभ भ रति आदि स्थायी भावां के जो कारण, कार्य और सहकारी होने हैं नाटक और काव्य में वे ही क्रम से विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी कहलाते हैं। इन विभाषादिकों की सहायता से व्यक्त, स्थायीभाव, रस कहलाता है।<sup>३</sup>) इस धारणा को हरिग्रोथ जी ने अपने उदाहरणों द्वारा पुष्ट किया है।

१ 'रसकलस' भूमिका, पृष्ठ ८

२. "विभावानुभावविचारित्वयोगाद्रसनिव्यति" नाट्य शास्त्र।

३. "कारणान्यपकार्याणि सहकारिणी धानि च।

रत्यादे र्ध्वनिनां लोके सानि चेन्नाप्यकाम्ययो ॥

रस के इतिहास में हरिऔध जी ने रसास्वाद के सिद्धान्त का विकास दिया है, और यह स्पष्ट किया है कि किस प्रकार आरोग्य, अनुमान, भोग और अभिव्यक्ति आदि पादा के बीच होता हुआ, अभिव्यक्तिवाद ही सर्वमान्य सिद्धांत हुआ है।

हरिऔध जी ने विभाव, अनुभाव, आदि को अकेले ही रस की व्यञ्जना करने में समर्थ दिखाते हुए उदाहरणों से यह स्पष्ट किया है कि जहाँ पर रस की व्यञ्जना होती है वहाँ पर व्यंग्य रूप में तीनों ही उपस्थित होते हैं। देखने में वहाँ एक है, पर विश्लेषण करने पर विभाव, अनुभाव और सञ्चारी सभी रहते हैं। अतः यह सत्य नहीं कि कोई गव्येना अग्रे ही रस की व्यञ्जना कर सकेगा।

परस्पर विरोधी रसों की तालिका देने के उपरान्त हरिऔध जी ने 'रस निरोध के परिहार' में यह भी बताया है कि किस प्रकार विरोधी रस एक स्थान में होते हुए भी दोष उपस्थित नहीं करते। यह दोष तब नहीं होता जब कि —

१ दो विरोधी रसों का निनका कि आधार एक ही हो, आधार भिन्न भिन्न पर दिया जाय।

२ दो विरोधी रसों के मध्य एक ऐसे रस को स्थापित कर दिया जाय जो दोनों में अविरोधी हो।

३ विरोधी रस का आधार स्मरण हो।

४ दो विरोधी रसों में साम्य स्थापित कर दिया जाये।

५ दो विरोधी रस किसी अन्य रस के अगामी भाव से अग्रे आ गये हों। उपर्युक्त निर्णय, 'काव्य प्रकाश' के आधार पर है, पर हरिऔध जी ने भी इसे अपने उदाहरणों द्वारा सिद्ध कर दिया है। जैसे प्रथम नियम की सिद्धि के लिए उन्होंने उदाहरण दिया है —

“बान तानि के कान लौं खैचे कठिन कमान।

भभरि भभरि सारे सुमट, भागे भोर समान ॥” १

विभावानुभावार्थ कथ्यते स्वभिचारिण ।

व्यक्त सतैविभावार्थे स्थायी भावो रसस्यत ॥”

—काव्य प्रकाश, चतुर्थउल्लास सूत्र ४३, छं० २७/२८

१ काव्य प्रकाश, सप्तम उदाहरण, सू० ८२, ८६ छन्द १४, १२।

२. रसवज्जल, भूमिका पृष्ठ ५२।

इसमें आधार भिन्न भिन्न कर दिये गये हैं। प्रथम चरण का आधार (आलम्बन) वीर और दूसरे चरण का आधार (आलम्बन) भगवत मुग्ध हैं। अतः दोष का परिहार हो जाता है। इसी प्रकार अन्य उदाहरण भी।

### शृंगार रस की उपयोगिता और व्यापकता

शृंगार रस की विस्तृत विवेचना हरिऔध जी ने अपनी भूमिका में की है। शृंगार रस की परिभाषा भरत मुनि के 'नाट्य शास्त्र' के आधार<sup>१</sup> पर लिखी है कि जो कुछ लोक में पवित्र, उत्तम, उज्ज्वल एवं दर्शनीय है, वह शृंगार कहलाता है। अतः यह परिभाषा शृंगार-सम्बन्धी सामान्य धारणा से अधिक उज्ज्वल रूप रखने वाली है। शृंगार का स्थायी भाव 'रति' या स्त्री-पुरुष के बीच का प्रेम है। यह प्रेम स्वाभाविक, उज्ज्वल और पवित्र है। अतः उसका वर्णन करना कभी भी हेय नहीं हो सकता और न कभी अप्रामाण्य ही। संस्कृत, प्रीत, लैटिन, जर्मन, फ्रेंच आदि सभी प्रमुख साहित्यों में स्त्री पुरुष के प्रेम का विशद और विस्तृत वर्णन है। तब हमारे ही भाषा-ग्रन्थों में उसका तिरस्कार क्यों किया जावे। शृंगार का सम्बन्ध सुन्दरता और सुपराई से है अतः उसकी व्यापकता विश्व भर में है। उसके विषय, उसका निरूपण सदा ही नवीन है। इसीलिये हमारे यहाँ के साहित्यकारों ने शृंगार को प्रधान रस माना है<sup>२</sup> उसे सब रसों के राजा के रूप में वर्णित किया है।

### नायिका-भेद

हरिऔध जी के विचार से जिस प्रकार शृंगार के प्रति व्यर्थ की तुल्य दिग्गताते हुए भी साहित्य से उसका निष्काशन नहीं हो सकता, क्योंकि साहित्य की सरमता का मूल यही है, उसी प्रकार नायिका-भेद का बहिष्कार करते हुए भी हम साहित्य के भीतर

१. "यवितच्छिलोके शुचिमेष्ट्यमुज्ज्वलं दर्शनीयं वा तत्पृङ्गवेषोपमीयते

—भरत नाट्यशास्त्र।

२. भूलि कहत नव रस मुकवि, सबज मूल चमार।

—(कुशल पित्तम)

नय हूँ रस को भाव बहु, तिनको मित्र विचार।

सयको केशवदास कहि, नायक है सिंगार॥

—(रति प्रिया)



से नायिकाओं को हटा नहीं सकते। अतः नायिका-भेद के प्रति प्रष्टा, एक दुर्भाव है। यथार्थ बात तो यह है कि अंग्रेजी, पारसी, उर्दू, संस्कृत आदि में जहाँ भी स्त्रियों का वर्णन आता है, वह है सब नायिका-भेद की ही बात। जहाँ पर बिना नाम लिये कि यह असुर नायिका है, वर्णन करते हैं तो उसकी लोभ सूत्र पसन्द करते हैं पर हमारे साहित्य—संस्कृत और हिन्दी—में उनका एक मनोवैज्ञानिक शास्त्रीय वर्गीकरण कर दिया गया, तो उदात्त अर्थ हो गया। अंग्रेजी और उर्दू के अनेक उदाहरणों में हरिऔध जी ने नायिका भेद दिखनाया है। अतः हम इस विषय में उनका निष्कर्ष उन्हीं के शब्दों में देल सकते हैं।

“नायिका भेद ने मूल में जो सत्य हैं, वास्तविक बात यह है कि यह सार्वभौम एक सार्वकालिक है। उसके भीतर स्वाभाविक मानवी भाव सदा मौजूद रहते हैं जो व्यापक और सर्व देखी हैं, इसलिए उसकी अभिव्यक्ति विश्वभर में अशात रूप से यथाकाल और यथावसर होती रहती है। गेरा विचार है कि नाट्यशास्त्रकार ने उसको वैज्ञानिक रीति से विधिबद्ध करके साहित्य की शोभा ही नहीं बढ़ाई है, लोक हित-साधन का भी आयोजन किया है।”<sup>१</sup>

कला और भावुकता दोनों की दृष्टि से नायिका भेद मूलरूप में आता है क्योंकि कला की दृष्टि से सुन्दर और मधुर शब्दावली में ध्वनि और वक्रोक्ति पूर्ण कथनों की आनन्दप्रसूता रहती है। साथ ही साथ इसका आश्रय लेकर स्त्री और पुरुषों के अनेक सुन्दर और सूक्ष्म भावों का चित्रण होता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से स्त्री और पुरुष की प्रकृति और प्रवृत्ति का विश्लेषण इसमें होता है। दोनों के जीवन में क्या बटु और क्या मधुर सम्बन्ध है, इस बात का भी पूर्ण विवेचन रहता है। यथार्थ में नायिका भेद, स्त्री और पुरुष दोनों के मनोभावों का सुन्दरता के साथ चित्रण उपस्थित करता है। अतः इसका महत्व साहित्य में कभी कम नहीं हो सकता। हरिऔध जी का यह विचार सर्वथा सत्य है।

आजकल साहित्यिक मनोवृत्ति पर दृष्टिपात करके हम देल सकते हैं कि उपन्यास, कहानी, अथवा कविता में नायिका भेद का प्रधान स्थान है। चाहे हम उस दृष्टि से विश्लेषण करें या न करें। नाटक, उपन्यास, कहानी में जो चरित्र-चित्रण होता है उसका हम शास्त्रीय दृष्टि से नायिका-भेद के अन्तर्गत अभ्यन कर सकते हैं। यथार्थ

पात तो यह है कि जिस प्रकार अलंकारों को विशेष महत्व न देते हुए भी आज्ञावन का कवि अलंकारों का प्रयोग करता है, उसी प्रकार से नायिका भेद का विस्तार करते हुए भी हम साहित्य में उसका प्रयोग समान दे सकते और करते हैं।

रह गया यह प्रश्न कि स्त्रीवर्णन का सौन्दर्य वर्णन करना चाहिए था नहीं, तो इसका भी उत्तर हमें प्राचीन और आधुनिक साहित्य धारा में मिल जाता है। सौन्दर्य आनन्द के लिए ही होता है। कला का उद्देश्य है सौन्दर्य-उद्देश्य। रूप और गुण का चित्रण ही कला की सफलता है, और यह चित्रण साहित्य में समान होता रहा है और अब भी हो रहा है, तब स्त्रीजाति के स्वाभाविक सौन्दर्य का शिष्ट वर्णन काव्य के स्वाभाविकी वस्तु है, विरहभार की वस्तु नहीं। फिर निन्दनीय वह इस लिए और नहीं कि वह प्रजभाषा का नवीन प्रयास नहीं, बल्कि संस्कृत की प्रतिष्ठित परम्परा का अपनाव ही था। किसी भी क्षेत्र में प्रजभाषा का नायिका भेद और स्व वर्णन संस्कृत काव्य की परम्परा के विरुद्ध नहीं गया है। यत उसके विरुद्ध आवाज उठाना, उसकी निन्दा करना अनुचित है फिर उसको हम छोड़ भी नहीं रहे। छायावादी<sup>१</sup> और प्रगतिवादी कविताओं में अनेक स्थलों पर नायिका-भेद का चित्रण हमें मिलता है।

हाँ, इस विषय में अवश्य दो मत नहीं हो सकते कि नायिका भेद और शब्दों के अतिसरूप जो अश्लीलतापूर्ण सुरति और सहवास आदि का वर्णन है वह नितान्त गृहणीय है। उसका साहित्य में कोई स्थान नहीं। सुदृष्टि के साथ उसका मेल नहीं है। असत्य भाव से अंगों का जो कामुकतापूर्ण वर्णन है, वह अवश्य निन्दनीय है, किन्तु इसी के कारण पूरी प्रणाली को निन्दनीय बनाना ठीक नहीं है, क्योंकि इस प्रकार का अश्लील वर्णन तो बहुत अधिक आज्ञावन की प्रगतिशील कहलाने वाली कविताओं में भी मिलता है,<sup>२</sup> किन्तु इसके कारण साहित्यिक प्रगतिशीलता पर कोई दोषारोपण नहीं कर सकता।

१. देखिए निराळा की जुही की कच्ची और पन्त की ग्राह्या की 'ग्राह्यपथ'

२. प्रगतिशील कविता में अश्लीलता, देखिये

और चली तुझान फूँकती ये पथ कन्याये सन्तप्त।

जिनकी कृश जंघाओं पर सघर्ष मचाते ये डगमग।

जिनकी छातों के गड्ढों पर दीर वासना के खलते।

जिनके नीचे कपोलों पर मजबूती नायक मुल मलते।

—आज्ञाकरण की ओर, मधुनिका।

## वात्सल्य रस

भूमिका के अन्तर्गत हरिग्रोध ने वात्सल्य रस पर भी विचार किया है। उन्होंने संभृत-आचार्यों के मतों का निदर्शन करते हुए लिखा है कि अधिकांश संभृत के बड़े बड़े आचार्यों का मत यही है कि वात्सल्य एक अलग रस नहीं मानना चाहिए। इसका स्थायी भाव, रति का एक भेद है। (पुत्र के प्रति रति ही वात्सल्य है। अतः इसको देव, राजा, पुत्र आदि के विषय की रति को भाव कह कर संस्कृत के आचार्यों ने ढाल दिया है। उन्होंने न भक्ति को रस माना है और न वात्सल्य को ही। पंडितराज जगन्नाथ जी ने भक्ति के रसत्व का विरोध किया है, यद्यपि कुछ संस्कृत के आचार्य इसको रस मानते थे। पर अधिकांश इसको भाव ही मानते हैं।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने भी वात्सल्य रस माना है और हिन्दी साहित्य की प्रातः कविताओं में भी वात्सल्य के रसत्व का प्रतिपादन हो जाता है। तुलसीदास और सूरदास ने जो वात्सल्य-रसयुक्त कविताएँ की हैं, उनमें रस का पूर्ण परिपाक मिलता है। चमत्कार, आनन्द तथा अनेक अवयवों की पूर्णता पर विचार करने से वात्सल्य एक रस ठहरता है। इसके अतिरिक्त व्यापकता की दृष्टि से भी, हास्य, वीभत्स आदि मनुष्य-समाज तक ही सीमित है, पर वात्सल्य सम्पूर्ण सृष्टि के प्राणियों में नहीं, तो अधिकांश में पाया जाता है। मनुष्य समाज के भीतर भी वीभत्स में उतनी सरसता और प्रभाव नहीं, जितना वात्सल्य में। नितान्त अशिक्षितों में भी वात्सल्य रस का प्रभाव प्रबलता के साथ देखा जाता है। वात्सल्य रस की कविताएँ अधिक नहीं हुईं, फिर भी, वीभत्स भयानक, रौद्र आदि से अधिक है। इसलिए वात्सल्य का भविष्य उज्ज्वल है और इसे रस के रूप में स्वीकार करके काव्य में अपनाना आवश्यक है।

### १. देविषु साहित्य दर्पण—

क. स्फुटं चमत्कारितया वसतलं च रसं विदुः। स्थायी वसतलता स्नेहः पुत्राद्यालम्बनं मतम्।  
उत्पीपनादि तन्वेष्टा विद्या शौर्यं दयादयः। अप्रलिंगनांसंस्पर्श शिरस्सुम्बनमीक्षणम्॥  
पुलकानन्द बाष्पाद्या अनुभावाः प्रकीर्तिताः। संचारिणोऽनिष्टशंका हर्षेणार्वाद्यमतः॥

ख. और भोजदेव का शृङ्गारप्रकाशः—

शृङ्गार धीर कल्याद्भुत हास्यरौद्र वीभत्स वासल भयानक शान्तनाभः।  
आम्नासिपुर्दश रसाश्च सुषियोर्बन्धति शृङ्गारमेव रसवादसनाम नाम॥

यह तो भूमिमात्री बात हुई। 'रस कलस' के रस निरूपण में पूर्णता होते हुए अपनी कुछ विशेषताएँ हैं जिसे आलोचक नित्य जान चुका है। यथार्थ में इस ग्रन्थ का उद्देश्य रसों और नायिका-भेद का पूर्ण निरूपण करने हुआ, इन ग्रन्थों में आनेवाले पुरुष और अशीलता आदि के दोषों का परिहार पर, एक रस-सम्बन्धी आस्वाद्य ग्रन्थ उपनिषत् करना था और इस दृष्टि से लेखक इसमें सफल है। शृङ्गार का पूरा वर्णन है, निर भी उसमें सौंदर्य और आनन्द है, अश्लीलता नहीं। इस प्रकार हास्य भी यथार्थ में पूर्ण हास्य है, उदाहरणों में हास्य रस का यथार्थ तत्त्व है। यही बात धीमत्स, पीर भयानक, रीद्र, शान्त, वदय आदि रसों में भी है। सभी के प्राप्त और सरस उदाहरण हैं जिससे यथार्थ में उस रस का आनन्द पाठक प्राप्त कर सके। हमारे अतिरिक्त अद्भुत रस के अन्तर्गत 'रहस्यवाद' का समावेश किया गया है। यह इस ग्रन्थ की नवीनता है और इस दृष्टि से आनन्द का वाक्य भी इसमें कहीं न कहीं ध्यान पा सकता है। अतः शास्त्रीय दृष्टि से इसकी आधुनिक उपयोगिता भी सिद्ध हो जाती है।

इसी बात को प्रमाणित करता हुआ हरिऔध जी का, 'रस कलस' में प्रस्तुत नायिका-भेद का वर्गीकरण और कुछ नवीन नायिकाओं की कल्पना है। नायिकाओं के इन्होंने प्रकृतिसम्बन्धी, धर्मसम्बन्धी और स्वभावसम्बन्धी भेद किये हैं। अन्य वर्ग तो यथावत् हैं। यहाँ पर प्रकृति और स्वभाव में कोई विशेष अन्तर नहीं है। न इसको स्पष्ट हो किया गया है। स्वभाव सम्बन्धी भेद मध्या और प्रौढ़ा पर लागू होने हैं। हरिऔध जी की नवीनता प्रकृति-सम्बन्धी भेद के अन्तर्गत है। इसमें इन्होंने उत्तमा, मध्यमा और अधमा तीन प्रकार रखे हैं और उत्तमा के, पति प्रेमिका, परिवार प्रेमिका, जाति प्रेमिका, देश प्रेमिका, जन्मभूमि प्रेमिका, निजतानुसंगिनी, लोकसेविका और धर्म प्रेमिका भेद रखे हैं जो नितान्त नवीन हैं और नायिका भेद की दृष्टि से चाहे अधिक सरस न हों पर वे उपयोगी हैं और नवीन काव्य को भी अपने अन्तर्गत ले सकते हैं। हरिऔध जी द्वारा लिखित प्रिय प्रवास की राधा ही 'लोकसेविका' नायिका के रूप में भी हमारे सामने आती है। अतः इस वर्गीकरण का भी अपना महत्व है।

इन अनेक बातों के आधार पर हम कह सकते हैं कि नवीनता और प्राचीनता दोनों की दृष्टि से हरिऔध जी का 'रस कलस' ग्रन्थ रोचक और उपयोगी है। रीतिकाल में और उसके बाद यदि इसी सुरभि, सद्बुद्देश्य एवं उपयोगिता का ध्यान रखकर रस और नायिका भेद पर ग्रन्थ लिखे जाने तो इस साहित्य की शानी लोचन-निन्दा न होती।

## बिहारीलाल भट्ट का 'साहित्यसागर'.

'साहित्य सागर', विजावर के राजरवि बिहारी भट्ट की रचना है जो स० १९६४ वि० में प्रकाशित हुई थी। यह विजावर नरेश महाराज सावंतसिंह देव की प्रेरणा और प्रोत्साहन का फल है। 'साहित्यसागर' ६०० पृष्ठों का दो खंडों में प्रकाशित विशाल ग्रंथ है। यह सागर १५ तरंगों में विभक्त है। मंगलाचरण और आश्रयदाता के राजवंश-वर्णन के पश्चात् कवि उन अनेक प्रश्नों को उपस्थित करता है, जिनका उत्तर ग्रंथ में दिया गया है और जिनको जानना साहित्य के विद्यार्थी का कर्तव्य है। उस प्रश्नावली के कुछ महत्व के प्रश्न हैं :—साहित्य क्या है ? काव्य क्या है ? उसका कारण क्या है ? छंद, गणगण, वृत्ति, ध्वनि, भाव, अनुभाव, विभाव, रस आदि क्या हैं ? नायिका-भेद कितने हैं ? दोष किसे कहते हैं ? गुण कौन हैं ? अनुप्रास, अलंकार, चित्र काव्य आदि क्या वस्तुएँ हैं ? अलंकार कौन कौन हैं ? आदि। इन प्रकरणों पर 'साहित्य सागर' लिखा गया है। यद्यपि इन अनेक प्रश्नों के बहुत ही मीमांसा-पूर्ण उत्तर नहीं दिये गये हैं, फिर भी वे उत्तर पूर्ण और स्पष्ट हैं और काव्यशास्त्र के विद्यार्थी के लिए उपयोगी हैं।

'साहित्य' शब्द की व्याख्या करते हुए बिहारीलाल भट्ट ने लिखा है कि साहित्य के अनेक अर्थ निकलते हैं। 'साहित' शब्द में 'यश्' प्रत्यय लगाकर साहित्य बनता है, हित-युक्त शब्द 'सहित' हुआ और उसका भाव, साहित्य है। काव्य साहित्य वह है जिसमें रस, गुण, अलंकार, वृत्ति आदि सामग्री के साथ शब्द और अर्थ, दोनों से रहित

१. 'साहित्यसागर' की रचना सं० १९८१ में हुई थी जैसा कि उनके छद्म्य को निर्मात-कित पंक्तियों से प्रकट है :—

सवत ससि यसु अक चक्ररवि विक्रमान्द मल ।  
आसिन सुदि विजयादसिम दिन दिव्य सुखद यत्न ।  
सिंहासन आसीन अचनि पति अति छवि छाह्य ।  
त दिन ग्रन्थ परिपूर्ण सवन कर सरचि सराह्य ।  
हैं हर्ष सहित समुल्ल भयव अर्पण कर आसिप दिव्य ।  
धन धन्य सिंह सावंत नृप, सानुराग स्वीकृत कियव ।

होकर उपस्थित हों।<sup>१</sup> इसी प्रकार काव्य के भी लक्षण अनेक प्रकार से वर्णन करते हैं जिनमें कि प्राचीन आचार्यों के मत आजाते हैं जैसे 'साहित्य दर्पण' और 'रस मंगोदर' के अनुसार क्रमशः ये लक्षण हैं—

१. वाक्य रसात्मक काव्य है, सरस अलंकृत जोय ।

वृत्तिरीति लक्षण सहित, काव्य कहावत सोय ॥

२. देय अर्थ रमनीय अति जाकी शब्द स्वरूप ।

ऐसी रचना को कहत कविजन काव्य अनूप ॥

प्रथम लक्षण में पहले रसात्मक वाक्य को काव्य कहकर फिर सरस कान्हे की आवश्यकता न थी और अलंकृत आदि कहने से तो यही प्रकट होता है कि जितने भी काव्य में गुण हैं उन सभी उपस्थित सभी काव्यों में वे मानते हैं, पर इस प्रकार की परिमाणा ठीक नहीं है, क्योंकि यह हम जानते हैं, कि अनेक छन्द ऐसे हैं जिनमें कि केवल रस या भाव का सौंदर्य है पर अलंकार नहीं, फिर भी वे काव्य हैं। बिहारीलाल यथार्थ में चमत्कारवादी काव्य अधिक चाहते हैं, क्योंकि इनकी अपनी परिमाणा यही है कि जहाँ पर शब्द और अर्थ दोनों में कुछ चमत्कार हो वही कथन काव्य कहलाता है।<sup>२</sup>

काव्य के कारण पर प्रकाश डालते हुए वे पूर्वसंस्कार, सद्ग्रथों का अध्ययन और अभ्यास, तीन की आवश्यक मानते हैं। पूर्व संस्कार से सम्भवतः उनका अर्थ कवि प्रतिभा से ही है। इसी प्रकार काव्य-प्रयोजन भी मम्मट के अनुसार यश, धन, व्यवहार की प्राप्ति और अमंगल का निवारण है। इनमें से प्रत्येक के वे उदाहरण भी देते हैं। काव्य के शब्दार्थ का ज्ञान हो जाने पर वे कविता की सिद्धि के लिए निगल का ज्ञान आवश्यक बताकर मानिक वर्णिक छन्दों का द्वितीय, तृतीय और चतुर्थ तरंगों में वर्णन करते हैं।

पंचम तरंग के अन्तर्गत शब्दार्थ निर्णय है जिसमें वर्णात्मक शब्द की अर्थशक्ति पर विचार किया गया है और उसके पश्चात् शब्दार्थ वृत्ति तथा अभिधा, लक्षण, ध्वनना शब्दशक्तियों पर विचार किया है। ध्वनि, यथा सात्वत्यर्थं धृति या भी उल्लेख है। और ध्वनि सिद्धान्त के अनुसार ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य के पश्चात् रस

१. 'साहित्यसागर', द्वितीय तरंग पृ० २४ ।

शब्दर अर्थ अर्थोप रस गुण भूषण पर वृत्त्य ।

साक्षमी अस काव्य की कहत वाक्य साहित्य ॥

२. 'साहित्यसागर', द्वितीय तरंग पृष्ठ २१ ।

श्रीर भाषा का वर्णन है। रसों के प्रसंग में भट्ट जी कहते हैं कि भरत ने आठ तथा कवियों ने नव रस माने हैं पर नवीन आचार्य भक्ति के श्रीर पाँच रस शृङ्गार, सख्य, दास्य, पात्सल्य और शांत मानते हैं।<sup>१</sup> इन पाँच में शृङ्गार और शांत तो नव रसों में हैं, पर सख्य, दास्य, पात्सल्य ये तीन और अधिक मझे जाते हैं। इसके बाद रसों का वर्णन है शृङ्गार रस की विवेचना करते हुए कविराज विहारीलाल ने नायक और नायिका की आलम्बन, पटञ्जल, आभूषण, फूलमाल, सखा, सती, दूत के वचन, कविता, गीत, उपवन, सर, कमल, समीर चन्दन, सुगन्ध आदि उद्दीपन विभाव माने हैं। मृग्य इसके देवता हैं।

सातवशब्दात् नायिका के अष्टांग का वर्णन किया है, जो योग, गुण, कुल, रूप, रति, वैभव, भूषण और शील हैं। पद्मिनी आदि चार नायिकाओं के बाद स्वस्तीयादि का वर्णन है, पर विशेष प्रकार से आप नाट्यशास्त्र की अष्टविध नायिका की प्रधानता देते हैं। नायक भेद इसके बाद श्रुत वर्णन और प्रकृति वर्णन के उदाहरण उड़े सुन्दर हैं। इसके पश्चात् सयोग और वियोग शृङ्गार तथा दम हावों का वर्णन है। विहारीलाल जी ने इसमें ऐला और रोषक हाव नहीं माने हैं जो कि हावों के अन्तर्गत महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं, यह वर्णन सयोग शृङ्गार के भीतर है। वियोग के अन्तर्गत विरह की दस दशाओं का सुन्दर वर्णन किया गया है। इसके पश्चात् आठ रसों का सामान्य रीति से वर्णन है और उसके साथ ही अन्त में भावजन्य, भावशान्ति भावोदय, भावसधि, भावसमलता पर भी विचार है। नवी तरंग में गुणों का वर्णन है।

गुण भट्ट जी के विचार से भाषा से सम्बन्ध रखने वाला निषय है। इन्होंने मुख्य तीन गुण माने हैं और इन्हीं से दस गुण निकाले हैं। रीति, वृत्ति और वाक्य-दोषों का विचार भी इसी तरंग में है दोषों के सम्बन्ध में भामह और दंडी की रीति का आचार ग्रहण किया गया है। इसके पश्चात् दो तरंगों में क्रमशः शब्दालंकार और अर्थालंकारों का वर्णन है जो उन्नीस ही विचारशील पद्धति पर है। बारहवीं तरंग में उभयालंकार और चित्रालंकार का सुन्दर वर्णन है। चित्रालंकार के भीतर 'अग्न्यस्त्रयन्ध, (चन्द्रक) व्याघ्रन धरे आदि कुछ नवीन चित्र भी उपस्थित किये हैं।

त्रयोदश तरंग में कविराज विहारीलाल भट्ट ने अपने मौलिक विचार उपस्थित किये

१. 'साहित्य सागर' प्रथम भाग, पचम तरंग पृष्ठ १६२।

२. 'साहित्य सागर' द्वितीय भाग, द्वादश पृष्ठ ५१६, ५२०।

है और नायिका भेद की व्याख्या आध्यात्मिक रीति से की है। इसमें आध्यात्मिक नायिका भेद का वर्णन है। इसमें अविभूत में काम, अधिदेव में भक्ति और अध्यात्म में ज्ञान का सम्बन्ध दिखाया है। इसमें जितनी नायिकायें हैं उन्हें सबको आन्तरिक वृत्तियों के रूप में ग्रहण किया है। स्वकीया, परकीया और गणिका इस प्रकार से सत्, रज और तम वृत्तियाँ हो जाती हैं। उदाहरणार्थ वे कहते हैं :—

“जिनको स्वकीया परकीया गनिका कहत सिंगार।

ते शुचि अन्तःकरण की वृत्ति तीन निरधार ॥”

इस प्रकार स्वकीया सनोगुणी वृत्ति है उसे आत्मा से ही अकेले प्रेम है और उगी में तन्मय रहती है, परकीया रजोवृत्ति है जो आत्मपुरुष को छोड़ कर लोफ की ओर अन्य प्रलौभनों में फैलती है और गणिका तमोवृत्ति है, जिसका अपने स्वार्थवश ही सम्बन्ध है और किसी के प्रति सच्ची नहीं है। वह सत् को छोड़कर मोदक, भूत प्रेत की भजती है। इस प्रकार नायिका भेद की आध्यात्मिक व्याख्या यही तत्त्व पूर्ण है। जिसको भट्ट जी ने मली मौलि घटित किया है।<sup>१</sup>

चतुर्दश और पचदश तरंगों में काव्यशास्त्र की दृष्टि से महत्त्व की कोई बात नहीं है। इसमें आत्मप्रज्ञ (निर्गुण सगुण) की स्तुति है। अचरार, तीर्थ, महात्माओं आदि की स्तुतियाँ हैं और अन्त में महाराजा सायतसिंह जू देव के दान और प्रोत्साहन का वर्णन है। इस प्रकार यह ग्रन्थ समाप्त हुआ है।

काव्यशास्त्र के अनेक श्रमों पर विचार करने के साथ साथ इसमें जो विशेषतार्किक दृष्टिमोचर होगी हैं, वे हैं। पहली बात तो यह है कि इसमें काव्य के सम्पूर्ण आवश्यक श्रमों पर विचार किया गया है और लक्षण या परिभाषा पत्र में ही दी गयी है जिसका मुख्य उद्देश्य कठरथ करने की सुविधा है। दूसरी बात यह है नायिका भेद का प्रथम श्रम अन्य ग्रंथों से भिन्न है और सम्पूर्ण नायिकाओं में एक सम्बन्ध स्थापित करने का प्रयत्न है जैसे कि एक नायिका उत्पटिता है वह गमन करने पर अभिगारिका हुई सकेत स्थल पर प्रिय के न मिलने पर विप्रलब्धा हुई। वही अवस्था के विचार से मुग्धा, मग्ना, प्रीढ़ा आदि के रूप में भी सामने आई, इस प्रकार प्रथम से नाम भी बदलते गये। तीसरी बात यह है कि चित्रकाव्य के अन्तर्गत नाम, लक्षण और रूप आदि में नवीनता है। चौथी बात यह है



कि नायिका के आध्यात्मिक रूप पर अलग एक तरंग लिखी गयी है। और ग्रन्थ में काव्यशास्त्र के साथ साथ आध्यात्मिक विषयों तथा ज्ञेयान्त की चरचा भी की गयी है। इस प्रकार यह एक विचार और विद्वत्ता पूर्ण ग्रन्थ है, पर है प्राचीन परिपाटी पर। सहायक रूप में आये ग्रन्थ, जगद्गिनोद, रसरत्न, कविप्रिया, छन्दार्णव, छन्दप्रभाकर, भाषाभूषण, भारतीभूषण, अलंकार मञ्जूषा, साहित्य दर्पण, कुलवानन्द, मार्कण्डेय पुराण, मेघदूत, ऋतुतहार आदि हैं। यह किसी एक ग्रन्थ पर आधारित ग्रन्थ नहीं है, बल्कि विषय की आवश्यकतानुसार अनेक ग्रन्थों का इसमें आधार है।

### मिश्रबन्धु का 'साहित्य-पारिजात'

'साहित्य पारिजात' स० १६६७ वि० की रचना है। इसका निर्णय ५० शुकदेवविहारी मिश्र और ५० प्रतापनारायण मिश्र दोनों ने मिलकर किया है। मिश्रबन्धु रीतिवालीन साहित्य के अनुयायी हैं और अपने अध्ययन की प्रौढ़ावस्था में उन्होंने इसका निर्माण किया है। अनेक लक्षण ग्रन्थों को देखकर उन्होंने अपने लक्षण बनाने का प्रयत्न किया है और हिन्दी के चुने हुए प्रसिद्ध कवियों के, उन शुद्ध उदाहरणों को खोजकर दिया है जो उन्हे अच्छे लगे हैं। इसमें आजकल के ग्रन्थों के समान ही लक्षण खड़ीखोली गद्य में दिये गये हैं और उनकी खोलकर व्याख्या भी की गई है। उदाहरणों में आई कविता की भी, लक्षणों के साथ मेल दिखलाने के लिए यथावश्यक व्याख्या की गयी है। अतः पूर्वकालीन सत्सिद्धात्मक लक्षणों के समान इसमें शुरुआत से व्याख्या करने की आवश्यकता नहीं है, वह स्वयं ग्रन्थ में ही विद्यमान है। उदाहरण के छन्द अधिकांश रीतिवालीन प्रसिद्ध कवियों से ही चुने गये हैं, दो एक कवियों की रचनाओं से उदाहरण चुनने की इन्होंने विशेष कृपा की है और नर्तमानकालीन कविता के उदाहरण कम हैं। भूमिका में बहुत ही सच्चेप में काव्यशास्त्र लिखने वाले हिन्दी कवियों का परिचय है। इन कवियों के विषय में लेखकों का मत है कि हिन्दी के सभी आचार्यों ने लक्षण कहने में बहुत थोड़े में प्रयोजन का प्रयत्न किया है। उसमें न वैज्ञानिक विवेचन है और न खडन मडन द्वारा बुद्धि-व्यमत्कार ही, उदाहरण देने में इन्हे सफलता अवश्य मिलती है। काव्यशास्त्र के सभी अंगों का पूर्ण और शुद्ध विवेचन करने वाले ग्रन्थ बहुत कम हैं। लेखक युगल का यह विचार ठीक ही है।

'साहित्य पारिजात' के इस खंड में काव्यशास्त्र के सभी अंगों का निरूपण नहीं, सम्भवतः अवशिष्ट दूसरे खंड में हो। इसमें सबसे पहले साहित्य या काव्य

की शुद्ध परिभाषा देने का यत्न किया गया है जिसे, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रसगंगाधर, साहित्यपरिचय, ब्रुलपनिकृत रसरहस्य आदि में दिये हुए लक्षणों पर विचार करने के उपरान्त मिश्रबन्धुओं का लक्षण अधिक ठीक ठहराया गया है। अन्य लक्षणों में तर्क के आधार पर दोष निकाले गये हैं। मिश्रबन्धुओं का लक्षण यह है कि जहाँ वाक्य या अर्थ कोई भी रमणीय हो, वही काव्य है।<sup>१</sup> पंडितराज ने रमणीय अर्थ को प्रतिपादन करनेवाला शब्द काव्य कहा है,<sup>२</sup> पर उसमें अर्थ की ही रमणीयता ली जा सकती है और इस प्रकार से शब्द की रमणीयता वाले वाक्य जैसे शब्दालंकार, चित्र आदि, काव्य की कोटि में नहीं आ सकते, अतः मिश्रबन्धुओं ने केवल वाक्य की रमणीयता को भी अपनी काव्य की परिभाषा के अन्तर्गत कर लिया है। शब्द की रमणीयता इसलिये नहीं कही कि शब्द की अर्थहीन रमणीयता तो वाक्यन में भी होती है पर उसे काव्य नहीं कह सकते। फिर भी वाक्य कहने से भी निरर्थक वाक्य, काव्य नहीं हो सकता है, अतः वाक्य की रमणीयता से भी अर्थ की रमणीयता ही प्रकट होनी है, शब्द की नहीं। अतः लक्षण इस प्रकार होना तो अधिक अच्छा होना कि शब्द या अर्थ की रमणीयता रखनेवाला वाक्य ही काव्य है, तो अधिक उपयुक्त होगा।

काव्य के तीन भेद, काव्य प्रकाश या भित्तारीदास के 'काव्य-निर्णय' के आधार पर ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अवर मानकरके मिश्रबन्धुओं ने पदार्थ-निर्णय पर विचार किया है। लक्षण के भेद पंडितराज जगन्नाथ के अनुसार है और साहित्य-दर्पण के भेद वाद के चक्र में दिये गये हैं। शब्द, शब्दशक्ति और अर्थ पर विचार किया गया है, पर ध्वनि का प्रसंग नहीं है, जो सम्भवतः दूसरे खण्ड में भाव और रस के साथ आये। दूसरा खण्ड अभी निर्मित नहीं हुआ है।

इसके पश्चात् अलंकार का विस्तार-पूर्वक वर्णन है। अलंकारों के तीन भेद शब्द, अर्थ और मिश्र किये गये हैं। मिश्रालंकार के अन्तर्गत संसृष्टि और सगर का वर्णन है। यह मिश्रालंकार, 'रसाल' के 'अलंकार-पीयूष' में वर्णित मिश्रालंकार से भिन्न है क्योंकि मिश्रबन्धु का कथन है कि मिश्रालंकार में दोनों प्रकार के या एक ही माँति के एकाधिक

१. 'साहित्य परिभाषा', पृ० २।

२. रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यं।

अलंकार मिते रहते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार इसके अन्तर्गत उभयालंकार, मिश्रालंकार, स्रष्टृष्टि तथा स्रवर दोर्ग हैं। रसाल जी ने मिश्रालंकार की दूसरी ही धारणा उपस्थित की है। उनका विचार है कि—

“जब एक ही प्रकार के दो अलंकार एक साथ मिलकर ऐसी एकरूपता धारण कर लेते हैं कि वे पृथक् नहीं किये जा सकते, यद्यपि दोनों की सत्ता प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट दीखती है, तब मिश्रालंकार की उपस्थिति वहाँ मानी जाती है।”

उभयालंकार के समान, मिश्रालंकार शब्द और अर्थ दोनों से सम्बन्ध न रखता हुआ नेपथ्य अर्थालंकारों से ही घनिष्ठ और पूर्ण सम्बन्ध रखता है। इसमें शब्दालंकार का कोई भी अंश नहीं रहता।

दो अर्थालंकारों के, समान अर्थों से मिला हुआ एक विशिष्ट रसायन के रूप का नवीन अलंकार होता हुआ उभयालंकारों से यह अपनी महत्ता एवं सत्ता पूर्णतया स्वतन्त्र या पृथक् ही रखता है।

इन मुख्य मुख्य विशेषताओं के कारण मिश्रालंकार दो या अधिक अलंकारों के सम्मिलित रूप स्रष्टृ और स्रष्टृष्टि नामी अलंकारों से भी पूर्णतया पृथक् है।<sup>२</sup> ‘रसाल’ जी ने उभयालंकार से मिश्रालंकार भिन्न माना है और स्रष्टृष्टि और स्रवर से इस कारण भिन्न माना है कि स्रष्टृष्टि में तिलतदुल्लङ्घाय के अनुसार दोनों अलग अलग किये जा सकते हैं और स्रवर मन्वीरहीन्याय के अनुसार एक में मिल तो जाते हैं पर कोई नया रूप ग्रहण नहीं करते, जब कि मिश्रालंकार में दो अलंकार मिलकर एक नवीन रूप धारण कर सकते हैं। ‘रसाल’ जी की यह धारणा तो ठीक है, पर इसके अनुसार तो अनेक अलंकार जो अर्थालंकार के भीतर हैं, जैसे रूपकातिशयोक्ति, सशयोभमा, भ्रात्या पङ्क्ति, छकापङ्क्ति आदि अलंकारों का भी मिश्र या उभय, या स्रष्टृष्टि स्रवर के भीतर उल्लेख होना चाहिए, जैसा कि ‘रसाल’ जी ने स्वयं नहीं किया है। अतः यथार्थ में इस प्रकार अलंकारों का वर्गीकरण होना चाहिए शब्द, अर्थ, उभय और मिश्र तथा उभय और मिश्र के स्रष्टृष्टि, स्रवर और रसायन तीन भेद मानकर अन्तिम ‘रसाल’ जी की धारणा का अलंकार हो सकता है। पर मिश्रवस्तुओं ने मिश्रालंकार को उभयालंकार, स्रष्टृष्टि, स्रवर सभी के लिए प्रयुक्त किया है।

१ ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ४७।

२ ‘स्रष्टृष्टि धीवृष’, पृष्ठ २६२, १६२

की शुद्ध परिभाषा देने का यत्न किया गया है जिसमें, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रसगंगाधर, साहित्यपरिचय, कुलपतिकृत रसग्रहस्य आदि में दिये हुए लक्षणों पर विचार करने के उपरान्त मिश्रबन्धुओं का लक्षण अधिक ठीक ठहराया गया है। अन्य लक्षणों में तर्क के आधार पर दोष निकाले गये हैं। मिश्रबन्धुओं का लक्षण यह है कि जहाँ वाक्य या अर्थ कोई भी रमणीय हो, वही काव्य है।<sup>१</sup> पंडितराज ने रमणीय अर्थ को प्रतिपादन करनेवाला शब्द काव्य कहा है,<sup>२</sup> पर उसमें अर्थ की ही रमणीयता ली जा सकती है और इस प्रकार से शब्द की रमणीयता वाले वाक्य जैसे शब्दालंकार, चित्र आदि, काव्य की कोटि में नहीं आ सकते, अतः मिश्रबन्धुओं ने केवल वाक्य की रमणीयता को भी अपनी काव्य की परिभाषा के अन्तर्गत कर लिया है। शब्द की रमणीयता इसलिये नहीं कही कि शब्द की अर्थहीन रमणीयता तो वाक्यप्रम में भी होती है पर उसे काव्य नहीं कह सकते। फिर भी वाक्य कहने से भी निरर्थक वाक्य, काव्य नहीं हो सकता है, अतः वाक्य की रमणीयता से भी अर्थ की रमणीयता ही प्रकट होती है, शब्द की नहीं। अतः लक्षण इस प्रकार होता तो अधिक अच्छा होता कि शब्द या अर्थ की रमणीयता रखनेवाला वाक्य ही काव्य है, तो अधिक उपयुक्त होता।

काव्य के तीन भेद, काव्य प्रकाश या मितालीदास के 'काव्य निर्णय' के आधार पर ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अन्तर मानकरके मिश्रबन्धुओं ने पदार्थ-निर्णय पर विचार किया है। लक्षण के भेद पंडितराज जगन्नाथ के अनुसार हैं और साहित्य दर्पण के भेद बाद के चक्र में दिये गये हैं। शब्द, शब्दशक्ति और अर्थ पर विचार किया गया है, पर ध्वनि का प्रसंग नहीं है, जो सम्भवतः दूसरे खण्ड में मान और रस के साथ आये। दूसरा खण्ड अभी निर्मित नहीं हुआ है।

इसके पश्चात् अलंकार का विस्तार-पूर्वक वर्णन है। अलंकारों के तीन भेद शब्द, अर्थ और मिश्र किये गये हैं। मिश्रालंकार के अन्तर्गत सृष्टि और रस का वर्णन है। यह मिश्रालंकार, 'रसाल' के 'अलंकार-पीयूष' में वर्णित मिश्रालंकार से भिन्न है क्योंकि मिश्रबन्धु ना कहते हैं कि मिश्रालंकार में दोनों प्रकार के या एक ही भाँति के एकाधिक

१ 'साहित्य पारिजात', पृ० २।

रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द काव्यः।

अलङ्कार मिले रहते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार हमने अन्तर्गत उभयालङ्कार, मिश्रालङ्कार, ससृष्टि तथा सक्कर दोनों हैं। रसाल जी ने मिश्रालङ्कार की दूसरी ही धारणा उपस्थित की है। उनका विचार है कि—

“जब एक ही प्रकार के दो अलङ्कार एक साथ मिलकर एसी एकरूपता धारण कर लेते हैं कि वे पृथक् नहीं किये जा सकते, यद्यपि दोनों की सत्ता प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट दीप्त होती है, तब मिश्रालङ्कार ही उपस्थिति वहाँ मानी जाती है।”

उभयालङ्कार के समान, मिश्रालङ्कार शब्द और अर्थ दोनों से सम्बन्ध न रखता हुआ केवल अर्थालङ्कारों से ही घनिष्ठ और पूर्ण सम्बन्ध रखता है। इसमें शब्दालङ्कार का कोई भी अंश नहीं रहता।

दो अर्थालङ्कारों के, समान गरजों से मिला हुआ एक निश्चित रसायन के रूप का नवीन अलङ्कार होता हुआ उभयालङ्कारों से यह अनी महत्ता एक सत्ता पूर्णतया स्वतन्त्र या पृथक् ही रहता है।

इन मुख्य मुख्य विशेषताओं के कारण मिश्रालङ्कार दो या अधिक अलङ्कारों के सम्मिलित रूप सक्कर और ससृष्टि नामी अलङ्कारों से भी पूर्णतया पृथक् है।<sup>२</sup> ‘रसाल’ जी ने उभयालङ्कार से मिश्रालङ्कार भिन्न माना है और ससृष्टि और सक्कर से इस कारण भिन्न माना है कि ससृष्टि में तिलतदुलन्याय के अनुसार दोनों अलग अलग किये जा सकते हैं और सक्कर में नीरसीन्याय के अनुसार एक ही मिलता जाते हैं पर कोई नया रूप प्रदण नहीं करते, जब कि मिश्रालङ्कार में दो अलङ्कार मिलकर एक नवीन रूप धारण कर सकते हैं। ‘रसाल’ जी की यह धारणा तो ठीक है, पर इसके अनुसार तो अनक अलङ्कार जो अर्थालङ्कार के भीतर हैं, जैसे रूपकातिशयोक्ति, सशयोपमा, आत्मा-पहुति, छमापहुति आदि अलङ्कारों का भी मिश्र या उभय, या ससृष्टि सक्कर के भीतर उल्लेख होना चाहिए, जैसा कि ‘रसाल’ जी ने स्वयं नहीं किया है। अतः यथाथ में इस प्रकार अलङ्कारों का वर्गीकरण होना चाहिए शब्द, अर्थ, उभय और मिश्र तथा उभय और मिश्र के ससृष्टि, सक्कर और रसायन तीन भेद मानकर अन्तिम ‘रसाल’ जी की धारणा का अलङ्कार हो सकता है। पर मिश्रपद्धतियों ने मिश्रालङ्कार का उभयालङ्कार, ससृष्टि, सक्कर सभी के लिए प्रयुक्त किया है।

१ ‘साहित्य परिज्ञा’, पृ० ३७।

२ ‘अलङ्कार शीघ्र’, पृष्ठ २६२, १६३

अलंकारों के वर्गीकरण का वैज्ञानिक ढंग प्राप्त न करते हुए मिश्रबन्धुओं ने लिखा है “अलंकारों के वर्गीकरण का भी प्रयास किया गया है और हमने भी इस पर श्रम किया था, किन्तु यह ठीक बैठता नहीं, क्योंकि एक ही अलंकार के विविध भेद और कहीं कहीं वही अलंकार पृथक् वर्गों में पड़ने लगते हैं। अतएव यह विषय ग्रन्थ में सन्निविष्ट नहीं करते।”<sup>१</sup> इस विषय में लेखकों की स्पष्टवादिता ही सराहनीय है।

अलंकारों के विवेचन में वही कहीं ‘साहित्य पारिजात’ में नवीन और मौलिक धारणायें भी मिलती हैं। यों तो सामान्य रीति से लगभग सभी महत्वपूर्ण अथवा जटिल अलंकारों के आद साम्य रूपने वाले अलंकारों से भेद स्पष्ट करने के लिये व्याख्यायें हैं जो नयी ही स्पष्ट और रोचक हैं और ‘अलंकारपीयूष’ को छोड़कर सभी ग्रन्थों से अधिक ऐसी व्याख्यायें हैं। पर ‘अलंकारपीयूष’ से भी अधिक, और पूर्ण तथा ‘अलंकार मञ्जरी’ से अधिक रोचक और कवित्व पूर्ण उदाहरण दिये गये हैं। भेदों को छोड़कर सभी मिलाकर १२४ अलंकारों का वर्णन है। अलंकारों के वर्णन में यथास्थान संस्कृत और हिन्दी के आचार्यों के मतों का उल्लेख है। इस विवेचन में जो नवीनता प्राप्त होती है, उसका उल्लेख आगे किया जाता है।

१ चतुर्थ प्रतीप और व्यतिरेक का भेद दिखाते हुए मिश्रबन्धुओं ने लिखा है कि यदि चतुर्थ प्रतीप में उपमान, उपमेय की वसन्तरी नहीं पर पाता, यह लक्षण माना जाय तो व्यतिरेक के लक्षण में इसकी अतिव्याप्ति हो जाती है। अतः दो बातों में से एक, दोनों अलंकारों को अलग करने के लिए आवश्यक है या तो प्रतीप चतुर्थ की परिमाणा इस प्रकार रखी जाय, कि यदि उपमान उपमेयता पाकर उस उपमेय की समानता न कर सके, तो चतुर्थ प्रतीप हो, या दोनों में यह भेद माना जाय कि व्यतिरेक में, जिस धर्म को लेकर उपमा दी जाती है उससे पृथक् किसी अन्य गुण में विशेषता होती है, उसी में नहीं, जब कि प्रतीप में उसी धर्म में, जैसे “मुख है अजुज सो मही, मीठी बात विरेवि” में व्यतिरेक है, पर ‘मुख अजुज से श्रेष्ठतर है’ में प्रतीप होगा, नमी ठीक होगा।<sup>२</sup> दोनों का अन्तर इस प्रकार समझा जा सकता है, प्रतीप में ऐसा कथन होता है कि जिसमें प्रसिद्ध और सादृश्य रूपनेवाला उपमान समता नहीं कर सकता। इसमें बिना कोई कारण दिखाये या विशेषता बताये यही कह देते हैं कि वह उपमेय की वसन्तरी का नहीं है, पर व्यतिरेक में, उपमेय के भीतर जो बात गड़कर होनी है या विशेषता उपस्थित होती है नित्य

<sup>१</sup> ‘साहित्य पारिजात’, पृष्ठ ४८

<sup>२</sup> ‘साहित्य पारिजात’, पृष्ठ ६८।

कारण कि उपमेय उत्कृष्ट होता है, उसका भी कथन आवश्यकीय है। ऐसी दशा में मिथयन्तुओं का अन्तर तो मान्य नहीं है, पर प्रतीति की दूसरी परिभाषा अवश्य काम की हो सकती है।

२. रूपरू के प्रसंग में लेखक-द्वय ने सांग, निरंग और परम्परित भेदों को मुख्य भेद नहीं माना है, ये अभेद, तद्रूप तथा इनके अधिक, सम, न्यून भेदों को ही मुख्य मानने हैं और इसी के साथ साथ ही, सांग, निरंग और परम्परित उपमा को भी मानते हैं। उक्त रूपकों में उपमा पाचक-शब्द बढ़ा देने से ये भेद मिल सकते हैं। जो वयार्थ में समीचीन हैं।

३. भ्रान्तिमान, सन्देह और भ्रान्तापन्हुति अलंकार की धारणाओं में भी यज्ञ सहस्र निरीक्षण दिखाया गया है। साधारणतः लेखकों ने यही परिभाषा दी है कि जहाँ पर एक वस्तु को देखकर दूसरी का भ्रम हो वहाँ भ्रान्ति अलंकार होता है ऐसी दशा में ऐसा वर्णन जिसमें भ्रम बरा कोई काम किया जाता है, भ्रान्तिमान् अलंकार हो सकता था, पर मिथयन्तुओं ने ऐसा नहीं माना। इन्होंने उसकी परिभाषा दी है “सादृश्योद्भव कपि-कल्पित भ्रम के अनाहार्य ( बनावटी नहीं असली ) वत् वर्णन में भ्रान्ति अलंकार है।”

इस प्रकार रात में ठूँठ देखकर आदमी का भ्रम हो जाने में ‘भ्रान्ति’ नहीं है, बरन् वहाँ उपमेय-गुण का उल्लेख दिखाने के लिए, उन्हीं गुणों में उपमान का भ्रम करके कोई भ्रमवश कार्य होना है, वहाँ पर यह अलंकार होता है। इसी प्रकार सन्देह में भी सादृश्योद्भव संशय होता है।

भ्रान्तापन्हुति का लक्षण भी स्वतन्त्र रूप से दिया गया है। इसका लक्षण प्रायः आचार्यों ने यही किया है कि जहाँ पर असली बात कहकर भ्रम का निवारण किया जाय, वह भ्रान्तापन्हुति अलंकार होता है ; पर मिथय-युक्त नहीं मानते, क्योंकि इसमें भ्रान्ति अलंकार के अतिरिक्त और चमत्कार नहीं रहता, अतः इन्होंने उसकी परिभाषा इस प्रकार दी है—“भ्रान्तापन्हुति में किसी वस्तु का अनिश्चित वर्णन करते हुये भ्रान्ति के बहाने से किसी अन्य द्वारा यह कथन दूसरा ठहराये जाने पर सत्य वस्तु कहकर इसका स्पष्टीकरण होता है।” जहाँ पर भ्रम सत्य होता है वहाँ पर इस अलंकार में

१. ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ६१।

२. „ „ प्रथम स० पृ० १०१

अपनुति का कोई चमत्कार नहीं रह जाता है और इस आधार पर मिश्रबन्धु आचार्य भिस्मारीदास के “आनन हे अरविन्द न फूलो, अलीगण भूले वहाँ मेंडरात हो” उदाहरण को केवल भ्रान्तिमान् मानते हुए इसमें चमत्कार का अभाव बतलाते हैं। वे अपने लक्षण की पुष्टिरूप दूलह के फविमुल कटामरण का उदाहरण देते हैं—

“आलो, नैन लागे आजु, भली भई नौद आई,  
मेरे बनमाली सों, दुराव सोसों का करै ॥”

इस रूप में यह छेकानुति का ठीक विलोम है जिसमें अनिश्चित वर्णन करते हुए किसी के सत्य ज्ञात समझने पर झूठ बहकर निषेध किया जाता है।

\* ४—वक्रोक्ति को मिश्रबन्धुओं ने शब्द और अर्थ दोनों के अन्तर्गत रखा है, जहाँ शब्द बदल देने से यह अलंकार न रहे, वहाँ शब्द-वक्रोक्ति समझी जानी चाहिये जिसे कवियों ने शब्दालंकार का भेद माना है, पर यथार्थ में मिश्रबन्धुओं का अपना मत यही है कि वक्रोक्ति अर्थालंकार के भीतर है। क्योंकि शब्द को बदलकर पर्यायवाची रखने से चमत्कार गष्ट हो जाने का रेतु ये शब्दालंकार के लिए आवश्यक नहीं मानते, यद्यपि यह ज्ञात ही साधारणतः शब्दालंकार के सम्बन्ध में मान्य है। इसके विरोध का जो कारण दिया है, वह अधिक समीचीन नहीं। मिश्रबन्धुओं का इस विषय में अपना सिद्धान्त यह है कि जहाँ सुनने में सुन्दर लगे वहाँ शब्दालंकार और जहाँ अर्थ विचारने में सौन्दर्य हो, वहाँ अर्थालंकार होता है।\* पर यथार्थ में दोनों ही प्रकार शब्द और अर्थ के अलंकारों के जाँचने के उपयुक्त जान पड़ते हैं।

इस प्रकार अन्य अनेक स्थानों पर भी आचार्यों से मतभेद देगने को मिलता है, जिसका प्रायः स्पष्ट उल्लेख ‘साहित्य पारिजात’ में कर दिया गया है। दृष्टान्त अन्तर्गत की परिभाषा तो है ‘दृष्टान्त में घमों तथा उपमान और उपमेय (दोनों सामान्य या दोनों विरोध) का निरूपण वाक्यो में विभ्य प्रतिविभ्य भाष होता है’ पर इसके दो उदाहरण अर्थान्तरग्राह के जान पड़ते हैं। उदाहरण ये हैं—

१. “सगति के अनुसार ही सबके स्वयं सुमाय।

माँस में जो कुछ परे, शिरो नोन छै जाय ॥

\* ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ३२५

१. ‘साहित्य पारिजात’, पृ० स० पृ० १०८।

२. ‘साहित्य पारिजात’, प्रथम स० पृ० ११०।



२. पत्नी प्रेम नन्दलाल के हजुवन के विचारों का काव्यशास्त्र के मधुप राजपद पाय के बीच बन्धन में न प्राप्त हो सन्ने के

इसमें प्रथम में पहला पद सामान्य और दूसरा पर विशेष आचार्य श्यामसुन्दर दास विशेष और दूसरा सामान्य है। एक व्यक्ति के सम्बन्ध का कथन ही है।

सम्बन्ध का कथन सामान्य कहलाता है। यदि खँभर और गोपी को।

निर अर्थान्तरन्यास में दिये गये निम्नलिखित उदाहरण में भी वृत्ति हो सकती है।

१. बड़े न हूँ गुनमि विनु विद बड़ाई पाय।

पाजल

कहत धतूरे सो कनक गहनो गदो न जाय ॥

रटि

२. रहिमान नीच प्रसंग से जगत कलंक न काहि।

दूध कबारिन हाथ लसि, मद्र समुझत मग ताहि ॥

इन उदाहरणों में धतूरे के समान ही खँभर भी विशेष है, और वरारिन के समान गोपी। अतः दृष्टान्त के दृष्टान्त उपयुक्त नहीं जान पड़ते।

रसबदादि अलंकारों के पूर्व, रस का सक्षिप्त परिचय दे दिया गया है। और अन्त में हम बात पर विचार किया गया है कि रसबदादि अलंकार हैं या नहीं। मिश्रकृतियों का मत ठीक ही है कि रसादि का उपकार तो सभी अलंकार करते हैं केवल इही कारण से रसबदादि अलंकार नहीं हैं उनकी गणना तो असलक्ष्यमम व्यव्य के अन्तर्गत होनी चाहिये। अनुप्रास के छेक, वृत्त, श्रुत्य और अन्य भेद हैं, अन्त में मिश्रालंकार के अन्तर्गत सवृष्टि और सवर अलंकारों का वर्णन है। इस प्रकार अलंकारों का वर्णन समाप्त हुआ है इतना वर्णन प्रथम पाठ में है, अन्य अंगों का वर्णन दूसरे खण्ड में होगा जो अभी प्रकीर्णित नहीं हुआ है।

है। प० महावीर प्रसाद द्विवेदी और प० रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का काव्यशास्त्र के आवश्यक अंगों पर अध्ययन उनके किसी एक ग्रंथ विशेष में न प्राप्त हो सकने के कारण हमें लेना और ग्रंथों के आधार पर लिया गया है, पर आचार्य श्यामसुन्दर दास और 'सुधाशु' जी का अध्ययन उनके तद्विषयक ग्रंथों के आधार पर ही है।

## आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

सबसे प्रथम द्विवेदी जी ही आते हैं। द्विवेदी जी के विचारों का महत्व आजकल उतना नहीं है जितना कि उनके समय में था। शिद्धान्त नहीं, बल्कि साहित्य ध्वजन की दृष्टि से लड़ी बोली को शौरावास्था में उनकी प्रेरणा और प्रोत्साहन बड़े ही उपयोगी हुए और उन्हीं के कारण लड़ी बोली इस रूप में पनप सकी। द्विवेदी जी के काव्य भाषा, काव्य, काव्य का प्रयोजन, प्रेरणा और प्रभाव आदि विषयों पर विचार इस पुस्तक के आदर्शों को व्यक्त करते हैं जिनके विवरण और विवेचन नीचे की पंक्तियाँ में दिये जाते हैं।

### काव्य भाषा

द्विवेदी जी सरल और शुद्ध भाषा के समर्थक थे। यह स्पष्ट किन्तु प्रभावपूर्ण प्रकाशन पर उल्लेख है। तथ्य की बात तो यह है कि संस्कृत साहित्य और काव्यशास्त्र पर पूर्ण निष्ठा रखते हुए भी वे लड़ी बोली को शुद्ध रूप से काव्यात्मक भाषा को व्यक्त करने योग्य, एक समर्थ भाषा बनाने के प्रयोगों में उल्लेखित थे। इसी कारण से वे पहले भाषा को व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध कर लेना चाहते थे। यदि भाषा शुद्ध है, तो भाषा की अस्पष्टता भी दूर रहेगी और सुन्दर से सुन्दर भाव भी अभिव्यक्ति पा सकेंगे। वे किसी भी कवि को व्याकरण सम्बन्धी अशुद्धियाँ के लिये क्षमा नहीं करना चाहते थे और कविता में इस अशुद्धि के स्थान पा जाने पर वे कवि को अप्राप्त-सम्बन्धी अनभिज्ञता मानते थे। 'रसज्ञ रजन' में उन्होंने भाषा के सम्बन्ध में अपने विचार इस प्रकार प्रकट किये हैं।

“कविता लिखने में व्याकरण के नियमों की अवहेलना न करनी चाहिये। शुद्ध भाषा का जितना मान होता है अशुद्ध का उतना नहीं। व्याकरण का विचार न करना कवि की तद्विषयक अज्ञानता का सूचक है—जहाँ तक सम्भव हो शब्दों के मूलरूप को नहीं बिगाड़ना चाहिये।”

अपनुति का कोई चमत्कार नहीं रह जात

मिसारीदास के "आनन्द है अरविन्द - व्यशास्त्र के अंगों पर प्राप्त विचार ।

को केवल भ्रातिमान् मानते हुए  
की पुष्टिरूप दूल्हा के वनिज - गये रीति परम्परा वाले ग्रंथों पर विचार किना जा चुका है ।

वर्तमान प्रणाली पर ही विषयों का विवेचन और स्पष्टीकरण  
"नया आधुनिक काल में गद्य के विकास और नवीन साहित्य और  
रों के साथ सम्पर्क होने से नवीन दृष्टिकोण प्राप्त हुआ । पुराने विषयों

इस अद्विगत प्रणाली पर विचार न करके नये और समयोपयोगी ढंग से विचार किया  
विशेष, काव्यादृशों की ओर बदलती परिस्थिति और विचारों के अनुसार दृष्टिपात हुआ ।  
काव्य की समस्याओं पर स्वच्छन्द रीति से विचार हुआ । इस परिवर्तन का विशेष अध्ययन  
अगले अध्याय में होगा । यहाँ पर हमारा उद्देश्य काव्यशास्त्र पर निहित नवीन ढंग से  
प्रकट किये हुए विचारों और ग्रंथों का अध्ययन है, जिनका प्रभाव कवियों और सम  
कालीन साहित्य पर गहराई के साथ पड़ा है ।

नवीन विचारों का प्रारम्भ आधुनिक हिन्दी में पद्य-पत्रिकाओं के अभ्युदय के साथ  
हुआ है, और उन पद्य-पत्रिकाओं में प्रकाशित नवीन साहित्य के मार्ग प्रदर्शन के हेतु  
हिन्दी साहित्य के कुछ विद्वानों ने काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर अपने विचार प्रस्तुत  
करके, लेखकों और कवियों के सामने आदर्श रखने का प्रयत्न किया है । यों तो  
सामान्य रीति से प्रत्येक छोटे छोटे ग्रंथ लिखे गये हैं और उनके लिखने वाले भी  
अनेक हैं, पर महत्व, प्रभाव और मौलिकता की दृष्टि से उपयोगी लेखक कुछ ही हैं ।  
इन लेखकों में पंडित मधुसूदनप्रसाद द्विवेदी, आचार्य रामानन्द शुक्ल, आचार्य राममण्डन  
दास, सूर्यकांत शारदा, लक्ष्मीनारायणसिंह, 'गुप्तानु' और गुप्ताश्रय के नाम विशेष  
उल्लेखनीय हैं । यद्यपि इनके अतिरिक्त भी अनेक लेखकों जैसे अग्निवादाक्ष ध्यात,  
विशोरोदाम गोस्वामी आदि के विचार हैं, पर उनका कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा ।  
प्रथम कथित लेखक हृन्द का प्रभाव ही वर्तमान साहित्य पर पड़ा है और विषय  
निरूपण एवं विचार की दृष्टि में इनमें पूर्णतः तथा मौलिकता प्राप्त होती है, विशेषकर गुप्त  
की और राममण्डन दास की के विचारों और ग्रंथों की तो बड़ी भूमि रही, २१ काल  
इनके अध्ययन में कुछ अधिक विषयों के साथ आवश्यक है 'गुप्तानु' ने काव्य  
ग्रंथ की व्यापक समस्याओं पर अधिक व्यापकता और अधिक आधुनिक दृष्टि में  
गौर किया है । उनके विचार, पूर्ण और महत्त्वपूर्ण चाहे न हों, पर उनका दाय नवीन  
प्रभाव है, जिस पर चलने ने साहित्य और नीति का सम्बन्ध अधिक स्पष्ट हो गया

है। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी और पं० रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का काव्यशास्त्र के आवश्यक ग्रंथों पर अध्ययन उनके किसी एक ग्रंथ विशेष में न प्राप्त हो सकने के कारण कई लेखों और ग्रंथों के आधार पर किया गया है, पर आचार्य श्यामसुन्दर दास और 'सुधाशु' जी का अध्ययन उनके तद्विषयक ग्रंथों के आधार पर ही है।

## आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

सबसे प्रथम द्विवेदी जी ही आते हैं। द्विवेदी जी के विचारों का महत्व आजकल उतना नहीं है जितना कि उनके समय में था। निदान्त नहीं, परन्तु साहित्य-सृजन की दृष्टि से सड़ी बोली की शैशवावस्था में उनकी प्रेरणा और प्रोत्साहन बड़े ही उपयोगी हुए और उन्हीं के कारण सड़ी बोली इस रूप में पनप सकी। द्विवेदी जी के काव्य-भाषा, काव्य, काव्य का प्रयोजन, प्रेरणा और प्रभाव आदि विषयों पर विचार इस युग के आदर्शों को व्यक्त करते हैं जिनके विवरण और विवेचन नीचे की पंक्तियों में दिये जाते हैं।

### काव्य-भाषा

द्विवेदी जी सरल और शुद्ध भाषा के समर्थक थे। यह स्पष्ट किन्तु प्रभावपूर्ण प्रकाशन पर बत देते थे। तत्त्व की बात तो यह है कि संस्कृत साहित्य और काव्यशास्त्र पर पूर्ण निष्णात रहते हुए भी वे सड़ी बोली को शुद्ध रूप से काव्यात्मक भावों को व्यक्त करने योग्य, एक समर्थ भाषा बनाने में प्रयत्नों में लगे रहते थे। इसी कारण से वे पहले भाषा को व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध कर लेना चाहते थे। यदि भाषा शुद्ध है, तो भावों की अस्पष्टता भी दूर रहेगी और सुन्दर से सुन्दर भाव भी अभिव्यक्ति पा सकेंगे। वे किसी भी कवि को व्याकरण-सम्बन्धी अशुद्धियों के लिये क्षमा नहीं करना चाहते थे और कविता में इस अशुद्धि के स्थान पा जाने पर वे कवि को क्षमा-सम्बन्धी अनभिज्ञता मानते थे। 'रसज्ञ रजन' में उन्होंने भाषा के सम्बन्ध में अपने विचार इस प्रकार प्रकट किये हैं।

“कविता लिखने में व्याकरण के नियमों की अवहेलना न करनी चाहिये। शुद्ध भाषा का जितना मान होता है अशुद्ध का उतना नहीं। व्याकरण का विचार न क कवि की तद्विषयक अज्ञानता का सूचक है—जहाँ तक सम्भव हो शब्दों के मूलरूप नहीं बिगाड़ना चाहिये।”

यहाँ पर उन्होंने शब्दों और उनके प्रयोग की व्याकरण सम्बन्धी शुद्धता पर ही पैपल जोर नहीं दिया, बरन् तत्सम शब्दों के प्रयोग पर भी। इसका परिणाम यह हुआ कि उस समय भाषा नाव्य में संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग बहुत अधिक बढ़ गया और सामान्य बोलचाल की भाषा एवं शब्दों के, जो हिन्दी भाषा की विशेषता के चोकर थे, जिनमें माव्यकन करने की शक्ति अगिष्ठ थी और जिनसे हमारी भाषना और संस्कार का सम्बन्ध था, प्रयोग की ओर ब्रह्मेलना होने लगी, जो द्विवेदीजी के द्वारा अभिप्रेत न था। इससे भाषा की समृद्धि में बाधा पड़ी, किन्तु यह सब शुद्ध भाषा लिखने के जोर में किया गया था। द्विवेदीजी के पूर्ववर्ती लेखकों में शुद्ध भाषा लिखने का कोई निमिष्ट प्रयत्न नहीं दिखलाई पड़ता किन्तु भावश्रवाशन के साधन के दृष्टिकोण से द्विवेदी ने एक बड़ा परिवर्तन उपस्थित किया। दूसरी बात जिस पर उन्होंने जोर दिया वह सरल और प्रभावपूर्ण शब्दों का प्रयोग है। भाषा चाहे कितना ऊँचा हो पर वह यदि सीधी, सरल और स्पष्ट भाषा में व्यक्त न हो तो उसका प्रभाव नहीं रह जाता। द्विवेदीजी ने अपने लेखों में सदैव ऐसी भाषा के प्रयोग की ही शिक्षा दी है जो साधारण लोगों द्वारा बोली जाती हो और सभी लोगों की समझ में आ सके। उन्होंने शुद्ध मुहावरों के प्रयोग पर भी जोर दिया, किन्तु यह बात तब हुई, जब उन्होंने देखा कि तत्सम और व्याकरण सम्मत शुद्ध भाषा लिखने की धुन में लोग बोलचाल के हिन्दी और दूसरी भाषाओं के शब्दों का बहिष्कार करने संस्कृत शब्दों से ही मडार भर रहे हैं। इसका देखकर ही उन्होंने लिखा था—

“भाषा चाहे जैसा ऊँचा क्यों न हो, पेचीदा न होना चाहिये। वह ऐसे शब्दों द्वारा प्रकट किया जाना चाहिये जिनसे सब लोग परिचित हों। मतलब यह कि भाषा रोचाल की हो। क्योंकि कविता की भाषा रोचाल से कितनी ही अधिक दूर जा पड़ती है उतनी ही उसकी सादगी कम हो जाती है। रोचाल का मतलब उस भाषा से है जिसे सास और ग्राम सब बोलते हैं, विद्वान् और अविद्वान् दोनों जिसे काम में लाते हैं। इसी तरह कवि को मुहावरों का भी ख्याल रखना चाहिये। जो मुहावरों सर्व सम्मत हैं उसी का प्रयोग करना चाहिये। हिन्दी-उर्दू में कुछ शब्द अन्य भाषाओं के भी आ गये हैं वे यदि रोचाल के हैं तो उनका प्रयोग सदोप नहीं माना जा सकता, उन्हें त्याग नहीं समझना चाहिये।”

इस प्रकार भाषा के सम्बन्ध में उनके विचार अतीव व्यावहारिक थे।

## कविता का स्वरूप

कविता को पद्य से भिन्नता बताते हुए द्विवेदीजी कहते हैं कि पद्य में निम्नी एक छन्द के अनुसार पंक्तियाँ गड़ी होती हैं, किन्तु यह नियम कविता के लिए आवश्यक नहीं है। कविता प्रभाशाली रचना है, जो पाठक या श्रोता के मन पर आनन्ददायी प्रभाव डालती है। द्विवेदीजी का विश्वास है कि छन्द कविता के लिये आवश्यक तत्त्व नहीं है, बिना छन्द के कविता हो सकती है। उनकी आवश्यकता इतनी ही है, जितनी शरीर पर कपड़ों की। उनके विचार से छन्द कभी कभी भाव के स्वाभाविक प्रकाशन में बड़ी बाधा पहुँचाते हैं। वे कहते हैं :—“पद्य के नियम कवि के लिए एक प्रकार की बेड़ियाँ हैं उनमें जकड़ जाने से कवियों को अपनी स्वाभाविक उड़ान में कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। कवि का काम है कि वह अपने मनभावों को स्वाधीनता पूर्वक प्रकट करे।”<sup>१</sup> इस प्रकार कविता गद्य या पद्य दोनों में लिखी जा सकती है। द्विवेदी जी ने लिखा है :—

“माना प्रकार के विकारों के योग से उत्पन्न हुए मनोभाव जन मन में नहीं समाते, तब वे आप ही आप मुख के मार्ग से बाहर निकलने लगते हैं अर्थात् मनोभाव शब्दों का रूप धारण करते हैं। यही कविता है चाहे वह पद्योत्तम हो चाहे गद्योत्तम।”

इससे स्पष्ट यह है कि कविता के विषय में द्विवेदी जी का विचार बहुत उदार है। इस प्रकार की परिभाषा हिन्दी में प्रचलित कविता विषयक पूर्व बनी धारणा से नितान्त भिन्न है। पर यह स्मरण रखना चाहिए कि द्विवेदी जी ने जिसे कविता कहा है उसे काव्य कहते तो अधिक उपयुक्त था। कविता शब्द का रूढ़िगत प्रचलित प्रयोग पद्यकाव्य के लिए ही होता है, अतः कविता, शब्द का प्रयोग काव्य के अर्थ में नहीं हो सकता।

द्विवेदी जी ने यद्यपि काव्य में छन्दों की बड़ी आवश्यकता नहीं मानी फिर भी वे यह मानते हैं कि छन्दों का अपना अलग महत्व भी होता है। इससे सौन्दर्य और प्रभाव की वृद्धि ही होती है, यद्यपि यह काव्य का बीज रूप में कोई आवश्यक तत्त्व नहीं। बड़े कवियों की कविता में छन्द और शब्द समी होते हैं और वे उनके अनुशासन में चलते हैं उनसे लिये वे बाधा रूप नहीं बरन् प्रभाव-वर्द्धक हैं इसलिए अपने विषय के अनुसार प्रतिभा-सम्पन्न कवि छन्दों का चुनाव करते हैं और वे बचकर निभाते चलते हैं। ऊपर जैसा

बहा जा चुका है द्विवेदी जी ने छन्दों के प्रयोग के विषय में उड़ी ही उदार भावना दिखा लाई है, किन्तु जिस प्रकार शुद्ध भाषा न लिखने वाले को द्विवेदी जी अनभिज्ञ कहते हैं वैसे ही जिसे छन्द या लय का ज्ञान नहीं वह भी वाक्य के एक उपकरण से अनभिज्ञ है। छन्द बहुत ही सुन्दर विचारों और प्रभावशाली शब्दों के गुम्फन में सहायक अधिक होते हैं और भाव प्रवाशन की दायी कम पहुँचाते हैं। छन्द की लय, भाव के उपयुक्त एक वायुमण्डल बना देती है जिसमें ध्वनिमय उपयुक्त शब्द अपने आप आते रहते हैं। छन्द को वाक्य से बहिष्कृत कभी नहीं किया जा सकता उसे हम प्राणकारी और लचीला चाहे जितना बना लें क्योंकि छन्द के साथ ही साथ कविता का प्रमुख स्वरूप सदा के लिए बिलीन हो जायगा जो अन्त समुद्र के समान भरा हुआ है और जिसमें छन्द की गतिमय लहरें उठ उठकर अपनी मन्द और गभीर गति का आकर्षण बिखेर रही हैं।

द्विवेदी जी छन्द-बद्ध कविता के विरोधी न थे पर वे छन्द की मुटि को उतना महत्वपूर्ण न समझते थे जितना भाषा की अस्पष्टता को। परम्परा से पुराने छन्दों का व्यवहार हो रहा था, द्विवेदी जी ने उसमें नवीनता उपस्थित करने के लिए यह कहा कि चाहे नवीन छन्दों का प्रयोग हो या छन्द को निलाजलि दे दी जाय पर भाषा शुद्ध और स्पष्ट होनी चाहिये। छन्दों, अलंकारों आदि के उपाय उन्होंने अपने भावों को पूरी सच्चाई के साथ व्यक्त करने की अनुमति दी।<sup>१</sup> और इस प्रकार उनकी कविता की एक परिभाषा यह भी है—“जो बात असाधारण और निराले ढंग से शब्दों द्वारा इस तरह प्रकट की जाय कि सुनने वाले पर उसका कुछ न कुछ असर जरूर पड़े, उसी का नाम कविता है।”<sup>२</sup> इस निराले ढंग के विषय में द्विवेदी जी ने अपना विचार प्रकट नहीं किया। यह ढंग खोज निकालना ही कवि का काम है किन्तु वह ऐसा हो कि प्रभाव सर पर पड़े अवश्य। काव्य की परिभाषा बहुत व्यापक है और प्रभाव के विषय में मत भेद भी हो सकता है। किसी पर कोई ढंग प्रभाव डालता है, किसी पर कोई। पर इस प्रभाव के मानदण्ड के विषय में उन्होंने कुछ नहीं कहा।

द्विवेदी जी कविता और चित्रकला का घनिष्ठ सम्बन्ध मानते थे। ‘कविता बलाप’ की भूमिका में उन्होंने लिखा है—

“चित्रकला और कविता का घनिष्ठ सम्बन्ध है। दोनों में एक प्रकार का अनोखा

१. देखिये, ‘रसज्ञरजन’ पृष्ठ ४ और पृष्ठ ३६।

२. ‘रसज्ञरजन’ पृष्ठ ३६ गया पैरा १।

सादृश्य है। दोनों का वात भिन्न भिन्न प्रकार के दृश्यों और मनोविचारों को चित्रित करना है। जिस बात को चित्रकार चित्रद्वारा व्यक्त करता है, उसी बात को कवि, कविता द्वारा व्यक्त कर सकता है। कविता भी एक प्रकार का चित्र है। कविता के श्रवण से आनन्द होता है, चित्र के दर्शन से। कवि और चित्रकार में मिलाप आसन उच्च है, यह निर्णय करना कठिन है क्योंकि किसी चित्र के भाव को कविता द्वारा व्यक्त करने से जिस प्रकार अलौकिक आनन्द की वृद्धि होती है, उसी प्रकार कविता गत किसी भाव को चित्र द्वारा स्पष्ट करने से भी उसकी वृद्धि होगी है। चित्र देखने से नेत्र घृष्ट होते हैं, कविता पढ़ने या सुनने से कान।”

कवि और चित्रकार के आशयों में कौन उच्च है इसके निर्णय में द्विवेदी जी को कठिनाई थी पर अन्त में स्पष्ट हो कवि, चित्रकार से बड़ा माना जाता है। चित्रकार के प्रत्येक चित्र पर कवि अपनी कविता ढाल सकता है, पर प्रत्येक कविता का चित्र उपस्थित करना चित्रकार के लिये कठिन है। उनके ऊपर के वस्तुत्व से यही स्पष्ट है कि वे कविता और चित्रकला को एक ही कोटि की और पनिष्ट सम्बन्ध वाली समझते थे। यह उनका निष्कर्ष उनके निजी प्रयोगों और निरीक्षण पर ही अवलम्बित था। गहरे अध्ययन-युक्त मनन पर नहीं। उन्होंने कविता को चित्रकला में कुछ सम्बन्धित करते हुए कविता की एक और परिभाषा दी है। “ग्रन्थ-करण की वृत्तियों के चित्र का नाम कविता है।”<sup>१</sup>

यह ठीक है कि चित्रकारी का कविता से बहुत कुछ सम्बन्ध रहता है, पर कविता का क्षेत्र उससे अधिक व्यापक है और यह अधिक पूर्ण है।

द्विवेदी जी के विचार से उत्तम कविता सभी पर प्रभाव डालने वाली होनी चाहिए। तुलसीदास के समान सभी का हित द्विवेदी जी का कविता गत आदर्श है। इसलिए द्विवेदी जी ने लिखा है कि कविता में काव्यशास्त्रों में लिखे गुणों के आधार पर नीचे लिखी विशेषताओं का होना आवश्यक है।<sup>२</sup>

१. कविता, साधारण मनुष्यों की दशा, विचारों और भाषनाओं का वर्णन लिये हो।
२. इसके ग्रन्थगत गुणों के उदाहरण जैसे सहनशीलता, प्रेम, दया, उत्साह, बीरता आदि हों।
३. कल्पना, सूक्ष्म और अलंकार स्पष्ट होने चाहिए।

१. ‘रसज्ञ रंजन’ पृष्ठ १०, पंक्ति ११।

२. ” ” ” १८।



४. इसकी भाषा सरल, स्वाभाविक और प्रभावशाली हो ।

५. छन्द सीधा, सुन्दर और वर्णन के अनुमूल हो ।

इन बातों के साथ साथ कविता के अन्तर्गत सर्वप्रियता का गुण स्वभावतः प्राप्त होता है । उन्होंने सर्वप्रियता पर सदैव जोर दिया है और इससे सदेह-रहित शब्दों में व्यक्त किया है कि कविता यदि संस्कृत शब्दों से भरी हुई होगी तो उससे हानि की ही सम्भावना है जैसा कि नीचे की पंक्तियों से प्रकट है :—

“इसी प्रकार जब बोलचाल की भाषा की कविता की या आज्ञाफल के और दूसरे पद्यों की साधारण लोग भी पढ़ने लगें तब समझना चाहिए कि कविता और कवि लोकप्रिय है । आज्ञाफल संस्कृतमयी कविता का गन्ना जाना और भी अधिक हानि कारक है ।”<sup>१</sup>

इस प्रकार काव्य विषयक द्विवेदी जी का विचार बड़ा ही प्रगतिशील था । उन्होंने साहित्य को प्रभावशाली बनाने पर बहुत अधिक बल दिया जैसा कि उनके सरस्वती में प्रकाशित एक लेख के नीचे लिखे उद्धरण से पता चलता है :—

“साहित्य ऐसा होना चाहिए जिससे आकलन से बहुदर्शिता बढे, बुद्धि की तीव्रता प्राप्त हो । हृदय में एक प्रकार की सजीवनी शक्ति की धारा बहने लगे, मनोवेग परिष्कृत हो जाय और आत्म गौरव की उद्भावना होकर वह परकाष्ठा को पहुँच जाय । मनोरंजन मात्र के लिए प्रस्तुत किए गये साहित्य से भी चरित्र गढ़न को हानि न पहुँचनी चाहिए । आलस्य, अनुयोग व विनाशिता का उद्गोचन निरा साहित्य से नहीं होता उभी से मनुष्य में पौष्ट्य व मनुष्यत्व आता है । सरस्वती, कर्तव्यिनी, परिभाषित और तुरती हुई भाषा में लिखे गये ग्रंथ ही अच्छे साहित्य के भूषण समझे जाते हैं ।”<sup>२</sup>

### काव्य का प्रयोजन और विषय

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है द्विवेदी जी का काव्य-सम्बन्धी मानदण्ड लोकप्रियता है । इसका स्वभावतः यह निष्कर्ष निकलता है कि द्विवेदी जी का विश्वास था कि कविता से समाज का हित-साधन अदृश्य होता चाहिए । उनका यह भी विश्वास था कि जैसे ही मनुष्य का ज्ञान बढ़ता जाता है कविता का उपयोग और प्रभाव कम होता जाता है इस

१. ‘समस्तजन’ पृ० १८, १९ से २१ पंक्ति ।

२. सरस्वती सन् १९१७ ।

विषय में उनका यह तर्क था कि कविता में कुछ अत्यन्त आवश्यक रहता है जो हमारी भावना पर प्रभाव डालता है, और जैसे ही मनुष्य ज्ञान का विकास बढ़ता जाता है उसकी बुद्धि व्यापक होनी जाती है जैसे ही उसका प्रभाव कम होता जाता है।<sup>१</sup>

उनका यह विचार अशतः ही मान्य हो सकता है क्योंकि यह देखा जाता है कि जैसे ही मनुष्य की ज्ञान-बुद्धि होती है वैसे ही विश्व का दृश्य विलीन होता जाता है; जैसे ही वस्तुयें अधिक परिचित होती जाती हैं वैसे ही उनका आकर्षण कम होता जाता है। पर इस विश्वास में यह पूर्व-मान्यता रहनी है कि जब काव्य अपने चरम उत्कर्ष में था और विद्वान् और रसिक काव्य की प्रशंसा करते थे तब वे या तो ज्ञान में या बुद्धि के विनाश में हीन थे। यह बात सर्वकालीन सत्य नहीं रहनी। कविता प्रत्येक युग में अपना नया स्वरूप ग्रहण करती रहती है इसलिए यदि बौद्धिक या ज्ञानका विकास हुआ तो कविता भी उसी के अनुसार अपने प्रभाव के लिए नया क्षेत्र अवरुध्द खोज निकालेगी। प्रत्येक युग के समस्त नवीन-नयी समस्यायें अपना शिर उठाती हैं उन्हीं के आधार पर भावों का आन्दोलन हुआ करता है इसी आन्दोलन और उथल-पुथल पर ही कविता के नए क्षेत्र की शृष्टि भूमि बना करती है अतएव इस विषय में डर की कोई बात नहीं कि कविता कभी सफ़ट में होगी। हाँ, यह सम्भव अवरुध्द है कि किसी युग विशेष में काव्य की धारा अधिक वेगवान् गति से बहे और दूसरे युग में उसका वेग उतना प्रबल न रहे, पर कविता का सम्बन्ध सदा ही मानव भावनाओं के साथ है। जब तक इनकी सत्ता है कविता के प्रभाव का साम्राज्य अटल है।

द्विजेदीनी कविता के आनन्द और उपयोगिता दोनों प्रयोजनों पर बल देते थे, वे प्राचीन और परम्परागत काव्य विषयों पर कविता लिखने के विरोधी थे। वे नायिका-भेद और लक्षण ग्रन्थों की संख्या बढ़ाने के विषय में थे और नये विषयों पर लेखनी चलाने के प्रयास का सदैव स्वागत करते थे। उनके विचार से कविता लिखने के विषयों की कोई सीमा नहीं। प्रकृति के सभी पदार्थ बड़ी सरलतापूर्वक काव्य के बड़े सुन्दर विषय हो सकते हैं।<sup>२</sup> यथार्थ तब तो यह है कि कविता में विषय का उतना अधिक महत्व नहीं रहता जितना कि विषय के निर्वाह का। कवि की कल्पना, विषय को एक विलक्षण आकर्षण प्रदान करती है और वह मनोमोहक शक्ति प्राप्त करता है। न केवल विषय,

कान् विचारों के लिए भी प्रकाशन की जाग और कुशलता चाहिये। चाहे किने गुन्दर विचार हों, यदि उन्हें प्रकट करनेवाले शब्द उपयुक्त नहीं तो उनका कोई प्रभाव नहीं। शक्तिहीन और अनुपयुक्त शब्दों के बीच भावों का गड़बड़ भुल जाग है इसीलिए शब्दों के प्रयोग की कुशलता यदि के लिये प्रमुख रूप में आवश्यकता है।<sup>१</sup>

कवि के तार्थ के विषय में द्विवेदीजी ने कहा है कि यदि पहले विषय के तत्त्व को ग्रहण करता है उसकी आत्मा में प्रवेश करता है और जब उसका हृदय विषय से ओत-प्रोत हो जाता है और मन उसमें तन्मय हो जाता है तब वह अपने भावों और विचारों को शब्दों के रूप में व्यक्त करता है। रसजलन में उन्होंने बिना है—

‘कवियों का यह काम है कि वे जिस पात्र अथवा वस्तु का वर्णन करने हैं उसका रस प्रतीत प्रत्यक्षकरण में लेकर उसे ऐसा शब्द स्वरूप देते हैं कि उन शब्दों को सुनने से वह रस सुननेवाला के हृदय में जाग्रत हो जाता है।’<sup>२</sup>

५० महावीर प्रसाद द्विवेदी के विचार से कवि को यथार्थ-दर्शी होना चाहिए और अपने साक्षात्क अनुभवों का पूरा उपयोग करना चाहिए। उसे अपनी इच्छा के विरुद्ध दूसरों की आज्ञानुसार नहीं लिखना चाहिए। कवि को यथार्थता के आधार से रहित केवल कल्पना का विश्व नहीं खड़ा करना चाहिए। उसे चिन्ता भी सम्भव हो सके स्वाभाविक होना चाहिए। इसका अर्थ यह नहीं है कि वह कल्पना से मिलजुल रहित हो। यथार्थ में कल्पना, कवि की एक बड़ी शक्ति है। चिन्ता ही कवि कल्पना की शक्ति से सम्पन्न होता है उतना ही बड़ा वह कवि है। (कविता में नवीन उद्भावना रहती है। इसलिए कवि की प्रतिभा, कल्पना ही है।<sup>३</sup> किन्तु जैसा ऊपर कहा गया है केवल कल्पना से काम नहीं चल सकता। कवि को कल्पना के साथ साथ प्रकृति के सूक्ष्म निरीक्षण के प्रभाव की भी आवश्यकता है। प्रकृति के निया कलाओं और चेष्टाओं का चिन्ता विस्तृत ज्ञान, उसने पाया हो उतना ही अच्छा है। प्रकृति के साथ-साथ मनुष्य स्वभाव का पूर्ण परिचय भी होना चाहिए। उसे मानवता के सुख-दुःख, उल्लास विषाद आदि का व्यापक ज्ञान होना चाहिए। इस प्रकृति और मानव

१ देखिए ‘रसजलन’ पृ० ४४ ४५

२. ” ” ” ४१

३. ” ” ” ३४

४ ” ” ” ४०

भावनाओं की गृष्टभूमि पर जब कवि की कल्पना कार्य करती है तभी उत्तम काव्य का निर्माण होता है ।

उपयुक्त अध्ययन द्वारा हम सहज ही इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि द्विवेदीजी की काव्य-विषयक धारणा न शुद्ध आदर्शात्मक थी और न कट्टर यथार्थवादी । वे कवि की रचनाओं में यथार्थवाद और आदर्शवाद के समुचित समन्वय की प्रेरणा देते थे । उनके विचार से जहाँ काव्य का उद्देश्य हृदय और मन को सन्तोष एवं शांति प्रदान करना था वहीं पाठक या श्रोता के अन्तर्गत उदात्त भावनाओं और नवीन उत्साह का संचार करना भी । द्विवेदी जी ने राष्ट्रीय बोली हिन्दी को काव्यात्मक भाषा-व्यक्त करने में पूर्ण समर्थ बनाने का प्रयत्न किया । द्विवेदी जी के साथ काव्यादर्शों में परिवर्तन के दर्शन होते हैं और शुद्ध भाषा का प्रयोग, तत्सम शब्दों का बाहुल्य, वस्तुओं का यथातथ्य वर्णन, प्रकृति-चित्रण, उद्देशात्मकता, और काव्यविषयों का विस्तार प्रत्यक्ष देखने को मिलता है । इन सभी बातों के लिए द्विवेदी जी का अपना निजी स्थान और महत्व है ।

आधुनिक काल में हिन्दी-काव्यादर्शों के विकास की अवस्था द्विवेदी जी के बाद आती है । इस अवस्था के अन्तर्गत हिन्दी काव्य, भाषा, विषय, भाषाभिर्व्यंजन इत्यादि के आदर्शों की स्थिरता प्राप्त करता हुआ निश्चित विशेषताओं वाली मधुर रचना का भंडार भरता है । रचना की भी दुलभता अवस्था समाप्त हो जाती है और कवि, चेतनता के साथ अपना पथ देखते और अपने काव्यादर्शों को स्पष्ट करते दिखलाते देते हैं । इसके साथ ही साथ काव्यशास्त्र के नवीन प्राचीन विभिन्न विषयों का विवेचन भी आचार्यों द्वारा प्राप्त होता है । कवियों ने अपने आदर्शों का स्पष्टीकरण या तो अपने काव्य-ग्रंथों की भूमिका में किया है या अन्यत्र लेखों में जिसका विवेचन एक एक कवि को न लेकर एक एक विषय पर उनका मत स्पष्ट करते हुए अगले अध्याय में विकास के अध्ययन के साथ किया जायगा । स्वतन्त्र काव्य शास्त्र का विवेचन भी बहुतों ने किया है, पर विचार-स्वातंत्र्य और प्रतिनिधित्व की दृष्टि से आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल और आचार्य बाबू श्यामसुन्दर दास के काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर विचारों का अध्ययन यहाँ आवश्यक है क्योंकि यथार्थ विवेचन, प्रेरणा और पूर्णता इन्हीं में लक्षित होती है । अन्य लेखकों का विवरण विषयानुसार विवेचन के प्रसंग में अधिक उपयुक्त रहेगा ।

## आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

आचार्य ५० रामचन्द्र शुक्ल के, काव्यशास्त्र की प्राचीन और नवीन अनेक समस्याओं और विषयों पर, विचार दो दृष्टियों से महत्व के हैं। प्रथम तो इस कारण कि वे हमारे सामने उत्कृष्ट काव्य के सिद्धान्त उपस्थित करते हैं और द्वितीय इस कारण से कि वे प्राचीन सिद्धान्तों को नवीन दृष्टि से और आधुनिकवादों को प्राचीन दृष्टि से देखने और समझने की प्रेरणा प्रदान करते हैं। साथ ही साथ उन्होंने काव्यशास्त्र की जटिल समस्याओं को स्पष्ट करते हुए अलग निम्नो के रूप में अपने विचार भी रखे हैं और आजकल की हानिकारक प्रवृत्तियों के विरोध में मा लेग्नी का संचालन किया है। इसलिए उनकी लगन, प्रतिभा, गंभीर अध्ययन और निष्पक्ष विवेचन सभी के कारण उनके विचार चिरस्थायित्व और प्रेरकत्व के गुण रखते हैं। काव्यशास्त्र की लगभग सभी समस्याओं पर उन्होंने कुछ न कुछ प्रकाश डाला है। सबसे पहले हम काव्य या स्वरूप शुक्ल जी के विचार से क्या है, इसे ही देखते हैं।

### काव्य का स्वरूप

काव्य का स्वरूप स्पष्ट करने के पूर्व, काव्य और साहित्य का सम्बन्ध भी जान लेना आवश्यक है। शुक्ल जी के विचार से “साहित्य के अन्तर्गत वह सारा वाङ्मय लिया जा सकता है जिसमें अर्थ-बोध के अतिरिक्त भावोन्मेष अथवा चमत्कार पूर्ण अनुरजन हो तथा जिसमें ऐसे वाङ्मय की चित्रात्मक समीक्षा या व्याख्या हो”। इस प्रकार शुक्ल जी के विचार से रचनात्मक और विवेचनात्मक दो प्रकार का साहित्य निर्धारित किया गया है। आलोचनात्मक साहित्य के अन्तर्गत रचनात्मक साहित्य का विवेचन होता है। शुक्ल जी ने इसमें अर्थ-बोध के अतिरिक्त भावोन्मेष अथवा चमत्कारपूर्ण अनुरजन आवश्यक माना है। अर्थ, भावोन्मेष, और चमत्कार तीनों शब्दों को शुक्ल जी ने अपने इन्दौर साहित्य सम्मेलन के समापन के आसन से दिये गये भाषण में इस प्रकार स्पष्ट किया है।

“भावोन्मेष से मेरा अभिप्राय हृदय की किसी प्रकार की प्रवृत्ति से रति, परगाथा, मोघ इत्यादि से लेकर रति अरुचि से है और चमत्कार से अभिप्राय ठोस वैचित्र्य के सुन्दर से है। अर्थ से अभिप्राय वस्तु या विषय से है। अर्थ चार प्रकार के होते हैं—प्रत्यक्ष,

अनुमति, आप्तोपलब्ध और कल्पित । प्रत्यक्ष की बात छोड़ते हैं । भाव या चमत्कार से निस्संग निशुद्ध रूप में अनुमित अर्थ का क्षेत्र दर्शन विज्ञान है । आप्तोपलब्ध का क्षेत्र इतिहास है । कल्पित अर्थ का प्रधान क्षेत्र काव्य है । पर भाव या चमत्कार से समन्वित होकर ये तीनों प्रकार के अर्थ काव्य के आधार हो सकते हैं और होते हैं ।<sup>१</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी ने साहित्य का भाव व्यञ्जक या चमत्कार प्रकाशक अंग काव्य के भीतर माना है । इसमें रमणीयता का गुण रहता है । शुक्लजी ने इसके चार भाग किये हैं—श्रव्य काव्य, दृश्य काव्य, वयात्मक गद्य काव्य और काव्यात्मक गद्य या लेख और आलोचना । अन्तिम भाग के अन्तर्गत विचार से भरे हुए लेख हैं, जिनमें भाव-व्यञ्जना है और रचनात्मक कृतियों की मार्मिक समीक्षा भी है । श्रव्य और दृश्यकाव्य तो संस्कृत साहित्य के से हैं । वयात्मक गद्यकाव्य, उपन्यास और कहानियों के रूप में है । काव्यात्मक गद्य या लेख वर्तमान युग की देन है । साहित्य के अन्तर्गत इस प्रकार काव्य, नाटक, उपन्यास, गद्यकाव्य, निरन्ध्र और साहित्यालोचन है । इनमें से काव्य का सामान्यतः अर्थ कविता से लिया जाता है । शुक्ल जी ने भी यरने लेखों में काव्य का अधिप्राश इसी अर्थ में प्रयोग किया है । साव्यशास्त्र के विषयों में शब्द-शक्ति, रस और अलंकार को प्रधान मानते हैं उनके मत से शब्द-शक्ति, रस और अलंकार के विषय विभाग काव्य समीक्षा के लिए इतने उपयोगी हैं कि इनको अन्तर्भूत करने ससार की नई पुरानी सब प्रकार की कविताओं की बहुत ही सूक्ष्म, मार्मिक और स्पष्ट आलोचना हो सकती है ।<sup>२</sup>

शुक्ल जी, कविता को जीवन और जगत की अभिव्यक्ति मानते हैं । जगत उनके विचार से व्यञ्जक की अभिव्यक्ति है<sup>३</sup> और कविता इस अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति है । अतः काव्य के अन्तर्गत प्रकृति और जीवन की विशद एवं यथातथ्य अभिव्यक्ति होती है ।

इस जगत् और जीवन के अनेक रूपों और व्यापारों पर विमर्श होकर जन मनुष्य अपने को भूल जाता है और उन्हीं में तन्मय हो जाता है वही हृदय की मुक्तावस्था, काव्यानुभूति या रस की दशा कहलाती है और इस अवस्था की अनुभूति का प्रकाशन कविता है ।<sup>४</sup>

१. इन्दौर वाला भाषण पृष्ठ २ ।

२. इन्दौरवाला भाषण पृष्ठ ४३ ।

३. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ ११ ।

४. देविये चिन्तामणि भाग १ पृ १६२, १६३ ।

शुक्लजी इसी भाषायोग को र्मयोग और ज्ञानयोग के समान मानते हैं। अतः उनकी दृष्टि में कविता का क्या महत्त्व है, यह स्पष्ट हो गया। इस दशा में जो कवि भी अनुभूति होनी है वह उसकी व्यक्तिगत अनुभूति न होकर सगरी अनुभूति होनी है। और हमारे मनोविचार परिष्कृत होकर सम्पूर्ण सृष्टि के साथ सागात्मक सम्बन्ध में आ जाते हैं। प्रकृति के शाश्वत जीवन और व्यापार के प्रभाव से हमारा सस्कार बनना रहा है अतः उनकी एक एक अभिव्यक्ति हमारे हृदय पर चोट करती है। और इस प्रकार प्रकृति का वाक्य में महत्वपूर्ण स्थान है। प्रकृति के रूपों और व्यापारों का हमारे भावों के साथ मूल या सीधा सम्बन्ध है।\*

हम देख चुके हैं कि द्विवेदीजी ने सम्यता के विनाश के साथ-साथ कविता का हास स्वाभाविक उतलाया है। शुक्ल जी की धारणा इस दृष्टिकोण को और स्पष्ट करके हमारे सामने रखती है। वे सम्यता के विनाश के साथ साथ कविता की आवश्यकता की वृद्धि मानते हुए कहते हैं कि सम्यता के जटिल आवरणों के चढ़ जाने से कविता करना कठिन होता जायगा। इस विषय में उन्होंने 'कविता क्या है?' शीर्षक निबन्ध में लिखा है—“ज्यों-ज्यों हमारी वृत्तियों पर सम्यता के नये-नये आवरण चढ़ते जायेंगे, त्यों-त्यों एक ओर तो कविता की आवश्यकता बढ़ती जायगी, दूसरी ओर कवि कर्म कठिन होता जायगा।”\* शुक्लजी की धारणा वैसे भी स्पष्ट है। प्रकृति के मूल और आदिम रूपों से हमारे हृदय का, हमारी भासना का संस्कार के रूप में लगाव हो गया है और बढ़ती सम्यता में नगरों व कल-कारखानों के विस्तार में उनका दर्शन भी दुर्लभ है। उनकी ओर हृदय की ललक है पर उस पर कृत्रिम जीवन के आवरण पड़ते जाते हैं अतः उनके सम्बन्धों का प्रकाशन धीरे धीरे कठिन होता जाता है।

शुक्लजी के विचार से प्रकृति का सम्बन्ध या व्यापार कविता की भावना का योग है, क्योंकि उसमें नित्य नवीनता है, सरसता है और विविधता भी सृष्टि प्रथम में प्रगल्भ कारिणी है। शारीरिक सुख ही नहीं, मानसिक शान्ति और हृदय के सन्तोष को भी प्रदान करनेवाली, प्रकृति है, जो अपने विशाल, मध्य, नीमल और कराल स्वरूपों में हमारे मन और हृदय पर प्रभाव डाला करती है। इधीनिये प्रकृति के प्रति इतना मोह है वहाँ पर एक और वाक्य का मनोवैज्ञानिक आधार प्राप्त होता है वह यह है कि कवि

का सम्बन्ध भावों से हैं और भावों को उकसाने में प्रमुख कारण 'साहचर्य' हुआ करता है।

### साहचर्य

वर्णन की विलक्षणता और नवीनता हमारे हृदय में भावात्मक हिलोर नहीं उठाती वरन्, देखी-सुनी वस्तुओं का चित्रण और अनुभूत व्यापारों का वर्णन हमारे हृदय में भावों को जगाने में समर्थ होने हैं। किसी वस्तु के साहचर्य के साथ उसने प्रति मोह पैदा होता है और परिचय की घनिष्टता में ही भाषानुभूति छिपी रहती है।<sup>१</sup> शुक्ल जी ने साहचर्य की महत्ता पूर्णरूप से स्वीकार की है वे कहते हैं "सच्चे कवि का हृदय उसके इन सत्र रूपों में लीन होता है क्योंकि उसके अनुराग का कारण अपना पास सुगमोग नहीं बल्कि विरसाहचर्य द्वारा प्रतिष्ठित वासना है।—साहचर्य सम्भूत रस के प्रभाव से सामान्य, जीवे-सादे चिर परिवर्तित दृश्यों में कितने माधुर्य की अनुभूति होती है।<sup>२</sup> प्रकृति के दृश्या में शोभा और सौंदर्य के साथ प्राचीन साहचर्य की स्मृति वासना के रूप में रहती है। कवि, सहृदय या भावुक की इसी प्रकार की वासना प्रत्यक्ष या स्मृति के द्वारा जगती है जो कि कविता का आनन्द है।

इस वासना को जगाने के लिए दृश्यों का पूर्ण चित्र उपस्थित होना चाहिए। काव्य में अर्थ-ग्रहण मात्र से काम नहीं चलता, विषय-ग्रहण भी अपेक्षित होता है।<sup>३</sup> इस निम्न ग्रहण कराने के लिए बुद्धि की उतनी आवश्यकता नहीं होती जितनी कल्पना और भाषुकता की। कल्पना का कविता में महत्वपूर्ण स्थान है भावों के परिवर्तन के लिए कल्पना की बड़ी आवश्यकता होती है जिस कवि की कल्पना जितनी ही समर्थ होगी, उसमें भावमग्न कराने की क्षमता भी उतनी ही अधिक हो सकती है। कल्पना के शिथिल या निर्मल रहने पर वह गुण नहीं होता। पाठक या श्रोता के भीतर भी कल्पना का होना आवश्यक है। इस प्रकार शुक्ल जी ने कल्पना के दो प्रकार बताये हैं एक विधायक कल्पना और दूसरी ग्राहक कल्पना।<sup>४</sup> कवि में विधायक कल्पना की आवश्यकता होती है और श्रोता में ग्राहक कल्पना की। कल्पना का इतना महत्व होता-

१. देखिये 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० २०४

२. " " " " २०५

३. " " " " १६८

४. " " " " २३०



हुए भी वह ध्यान में रहना चाहिए कि कल्पना ही खप कुछ नहीं है यदि कल्पना के साथ भाव संचार न हो सका तो उसमें का यगत् रमणीयता का अभाव ही रहेगा ।

कल्पना और भाव-संचार की तीव्रता पर काव्य की रमणीयता निर्भर करती है । कल्पना हमारे सम्मुख वस्तु का पूर्ण रूप खडा करती है और उसने साथ यदि हमारी अनुभूति का सम्बन्ध हुआ तो हम अपनी सत्ता को भूल कर उसमें तन्मय हो जाते हैं ।

जिसे वस्तु में तल्लीन करा लेने का गुण जितना ही अधिक होता है वह वस्तु हमारे लिए उतनी ही हृन्दर होती है साथ ही साथ सुन्दर वस्तु के दर्शन या चित्रण के द्वारा जितनी ही अधिक तल्लीनता हम प्राप्त कर सके हमारी सौंदर्यानुभूति उतनी ही अधिक समझी जायगी ।<sup>१</sup> बात यह होती है कि जो वस्तु सुन्दर ठहराई गई है उसको कोई एक दम कुरूप नहीं कह सकता उसे कम या अधिक सुन्दर कहा जा सकता है । सौंदर्य की शुक्ल जी ने एक दिव्य<sup>२</sup> विभूति माना है । उनका कथन है कि जिस सौंदर्य की भावना में मग्न होकर मनुष्य अपनी सत्ता को खो देता है, वह दिव्य अवश्य है । सौंदर्य केवल दृष्टि का अनलम्बन ही नहीं होता, आकार या रंग रूप में ही सौंदर्य की छटा नहीं बन कर मन और मनोवृत्ति में भी सौंदर्य होता है । उदात्ता, दया, पीरता, प्रेम, सद्भावभूति आदि में भी सौंदर्य है यहाँ तक कि क्रोध में भी सौंदर्य है । किसी अत्याचारी के अत्याचार पर किसी के क्रोध प्रकट करने में हमें सौंदर्य की अनुभूति होती है । कविता के क्षेत्र में वस्तुएँ सुन्दर हैं या असुन्दर, इस विषय में शुक्ल जी का मत है कि सुन्दर और कुरूप काव्य में बस यही दो पक्ष हैं । मला-युग, शुभ अशुभ, पाप पुण्य, मंगल अमंगल, उपयोगी और अनुपयोगी ये शब्द काव्य क्षेत्र के बाहर के हैं । ये नीति, धर्म, व्याहार, अर्थशास्त्र आदि के शब्द हैं । शुद्ध काव्य-क्षेत्र में न कोई बात मारी जाती है न गुरी । न शुभ न अशुभ, न उपयोगी न अनुपयोगी । सब बातें केवल दो रूपों में दिखाई जाती हैं, सुन्दर और असुन्दर<sup>३</sup> । सौंदर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति ही काव्य है । सौंदर्य की अभिव्यक्ति न अतिरिक्त अन्य सभी बातें भी काव्य में महायत्ता या विषमता द्वारा सौन्दर्य की अभिव्यक्ति ही करती है । कवि की दृष्टि सौन्दर्य को ही खोजती है वस्तुओं के रूप रंग में या प्राणियों के मन-वचन-कर्म में जहाँ कहीं सौन्दर्य होता है,

१ 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ २२५ ।

२ " " " २२६ ।

३. " " " २२८ ।

लाकर हमारे सामने रखती है। शुक्ल जी सौंदर्य और मंगल को पर्याय मानते हैं और दोनों को ही गतिशक्ति। 'काव्य में रहस्यवाद' नामक पुस्तक में वे लिखते हैं कि "ब्रह्म की व्यक्त सत्ता प्रियमाण है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर सौन्दर्य और मंगल कहीं नहीं, गत्यात्मक मंगल ही है, पर सौंदर्य की गति भी नित्य और अनन्त है और मंगल की भी। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। सौंदर्य और मंगल वास्तव में पर्याय है कलापक्ष से देखने में जो सौन्दर्य है, वही धर्मपक्ष से देखने में मंगल है।"<sup>१</sup>

प्रयत्न और उपभोग को लेकर शुक्ल जी ने काव्य के दो विभाग किये हैं। पहले प्रकार के वे हैं जो कि आनन्द की साधनावस्था या प्रयत्न-पक्ष को लेकर चलते हैं और दूसरे वे हैं जो आनन्द की सिद्धावस्था या उपभोग पक्ष को लेकर चलते हैं। आनन्द की साधनावस्था लेकर चलने वाले काव्य में अधिकशत जीवन का उधर्ष और प्रयत्न छिपा रहता है रामचरितमानस, पद्मावत, पृथ्वीराज रासो, आल्हा आदि इसी प्रकार के काव्यों में से हैं, किन्तु निहारी रतखंड, सूरसागर, रास पंचाभ्यासी तथा अन्य अनेक रीति-कालीन रचनायें उपभोग पक्ष लेकर चलती हैं।<sup>२</sup> स्वाभावतः यदि काव्य का सम्बन्ध जीवन से है तो इनमें दोनों बातों में से एक न एक, काव्य के भीतर रहेगी।

कल्पना से सम्बन्धित होने पर भी, शुक्ल जी, काव्य और स्वप्न को एक नहीं मानते। कविता स्वप्न से भिन्न वस्तु है, स्वप्न से उसका सामान्य केवल इसी बात में है कि दोनों साक्षाद् इन्द्रियों के सामने नहीं रहते। दोनों के आविर्भाव का स्थान भर एक है। स्वरूप में भेद है। कल्पना में आई हुई वस्तुओं की प्रतीति से स्वप्न में दिखाई पड़नेवाली वस्तुओं की प्रतीति भिन्न प्रकार की होती है। स्वप्नकाल की प्रतीति प्रायः प्रत्यक्ष के ही समान होती है। दूसरी बात यह है कि काव्य में शोक के प्रसंग भी रहते हैं। शोक की वासना की वृत्ति शायद ही कोई प्राणी चाहता हो।<sup>३</sup>

शुक्ल जी काव्य को जीवन से सम्बन्धित मानते हैं जीवन के भीतर ही काव्य का तथ्य है और काव्य के अन्तर्गत जीवन का चित्रण। सुख दुःख, शान्ति, हाहाकार, सफलता, असफलता आदि जीवन की बातें ही काव्य में चित्रित होकर उसे तन्मयता का गुण

१. 'काव्य में रहस्यवाद' पृ० १० ।

२. देखिए 'चिन्तामणि' भाग १, २६३, २६४ ।

३, " " " " ३६४ ।

प्रदान करती हैं। इसलिए शुक्ल जी ना यह क म न नितान्त सत्य है कि जो ग्रॉस मूँद कर काव्य का पता जगत् और जीवन के बाहर लगाने निकलते हैं वे काव्य के धोखे म किसी और ही चीज के फेर में रहते हैं।<sup>१</sup> जीवन और काव्य दोनों की सफलता का मूल मन्त्र एक ही है और वह है सामञ्जस्य।<sup>२</sup> शुक्ल जी ने इस बात पर जोर दिया है कि काव्य की यथार्थ अनुभूति जीवन में ही प्राप्त होती है। जिस कविता में जीवन और जगत् की यथार्थ अनुभूति नहीं मिलती, उसको शुक्ल जी ने असत्काव्य कहा है। वे कहते हैं कि सत्काव्य और असत्काव्य में, काव्य और काव्याभास में यही भीतरी मार्मिक अन्तर होता है कि सच्चा काव्य, सामान्य भूमि पर पहुँची हुई अनुभूतियों का वर्णन करता है और काव्याभास ऐसे वर्णनों की केवल नकल करता है।<sup>३</sup> जीवन और लोभ मगल से सम्बन्धित होने पर भी काव्य, नीति या उपदेश के पथ पर नहीं चलता। शिक्षा देना, काव्य ना काम नहीं। वह तो जो कुछ करता है भामानुभूति द्वारा ही।<sup>४</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी द्वारा निर्धारित काव्य का स्वरूप उड़ा व्यापक है। जीवन की गति को अपने साथ अपनावे हुए, कल्पना के सहारे वस्तु का रिम्ब चित्रण करता हुआ वासना के रूप में भावों को उकसाकर जो हमारे हृदय और मनोविचारों का परिष्कार करता है और जीवन को बल देता है, वही पूर्ण काव्य है। ऐसा काव्य विश्व में चिरस्थायी रहेगा।

### काव्य के विषय एवं प्रयोजन

शुक्ल जी ने सम्पूर्ण विश्व को अव्यक्त की अभिव्यक्ति माना है। "जगत भी अभिव्यक्ति है, काव्य भी अभिव्यक्ति है। जगत अव्यक्त की अभिव्यक्ति है और काव्य इस अभिव्यक्ति की भी अभिव्यक्ति।"<sup>५</sup> अतएव जगत् भी शुक्ल जी की दृष्टि से एक काव्य है और जो आनन्द, एक रसिक को काव्य के अवलोकन से होता है वही आनन्द एक कवि या रहस्य द्रष्टा को जगत के अवलोकन से। शुक्ल जी ने तो यहाँ तक कहा है कि इस विश्वकाव्य की रसधारा में जो योही देर के लिए भी निमग्न न हुआ उसके

१. देखिए 'काव्य में रहस्यवाद' पृष्ठ ७।

२. " " " " " १४।

३. " " " " " ६।

४. " 'चित्तामणि' भाग १ " २६७।

५. " 'काव्य में रहस्यवाद' " ११।

जीवन को मरस्थल की याता ही समझना चाहिए।<sup>१</sup> इस प्रकार प्रेरणा का तौता बराबर चलता जाता है। एक रचना देखा कर दूसरी रचना करता है और जो उस रचना का विषय, दर्शक का मन ग्रहण करता है उसकी अभिव्यक्ति पुनः पुनः काव्य तो नहीं होती पर काव्य की प्रेरणा उससे अवश्य मिलती है। पर प्रारम्भिक प्रेरणा जिससे मिलती है वह है जगत्, विश्व या जीवन। अतः काव्य के विषयों की कोई सीमा नहीं। वे इतने ही असीम हैं जितना विश्व, उतने ही व्यापक हैं जितना जीवन। इस प्रकार शुक्ल जी, कविता के विषयों को सम्पूर्ण सृष्टि प्रसार में मानते हैं। वे कहते हैं कि “काव्य दृष्टि वही तो १—नरक्षेत्र के भीतर रहती है, वही २—मनुष्येतर या सृष्टि के और ३—वहीं समस्त चराचर के।”<sup>२</sup>

इनमें से अधिकांश काव्य नरक्षेत्र के भीतर ही हुए हैं, क्योंकि कविता, मनुष्य की रचना होने के कारण मनुष्य जीवन से ही उसका सबसे अधिक सम्पर्क होता है किन्तु इस बीच में भी प्रकृति, भावों के उद्दीपन के रूप में बराबर आई। प्रबन्ध काव्यों में प्रकृति की पृष्ठभूमि व्यापक रूप से देखी जाती है। इसे आलायन के रूप में प्रकृति वर्णन कह सकते हैं। देखे गये प्राकृतिक वर्णन भी भावों को उकसाते हैं और उनका वर्णन निम्नग्रहण के रूप में बड़ा सन्तोषकारी होता है। शुक्ल जी के विचार से प्रकृति की सच्ची व्यञ्जना प्रकट करने वाली अन्वयोक्ति आदि भी काव्य की समशीलता को बढ़ाती है और प्रकृति का यथातथ्य सश्लिष्ट चित्रण भी। उनका कथन है कि प्रकृति के केवल यथातथ्य सश्लिष्ट चित्रण में कवि प्रकृति के सौंदर्य के प्रति सीधे अपना अनुराग प्रकट करता है। प्रकृति के किसी खड के व्योरो में वृत्ति रमाना इसी अनुराग की बात है। प्रकृति की व्यञ्जना द्वारा गृहीत तथ्यों, उपदेशों आदि में कवि की दृष्टि मनुष्य जीवन पर रहती है। इस भेद को अच्छी तरह ध्यान में रखना चाहिए। दोनों विधानों का महत्व बराबर है।<sup>३</sup>

काव्य के विषय में शुक्ल जी ने एक और महत्वपूर्ण बात बतलाई है और वह यह है कि काव्य का विषय सदा विशेष होता है, सामान्य नहीं, वह ‘व्यक्ति’ सामने लाता है ‘जाति’ नहीं।<sup>४</sup> पर इस विशेष का वर्णन, यह आवश्यक नहीं कि विलक्षण ही हो।

१. ‘चिन्तामणि’ भाग १ पृष्ठ १२६।

२. ‘चिन्तामणि’ भाग १, ,, १२६।

३. ‘काव्य में रहस्यवाद’ ,, २४, २५।

४. ‘चिन्तामणि’ भाग १, ,, ३०६।

विलक्षण गुणों वाली वस्तु या व्यक्ति हमारे आश्चर्य का आलम्बन ही होगा, इसमें हमें चमत्कार ही मिलेगा, कुतूहल रहेगा। पर इस विशेष व्यक्तित्व के भीतर सामान्य गुणों, भावां, मनोविचारों का आरोप कवि का काम है। कवि, इस विशिष्ट व्यक्तित्व के द्वारा सामान्य जन समूह का चित्रण करता है। अतः काव्य का विषय सदा विशेष होगा है। जन विषय विशेष न होकर सामान्य हो जाता है या व्यक्ति को छोड़कर जाति का वर्णन होता है तब वह इतिहास या समाजशास्त्र हो जाता है काव्य नहीं।

अतः काव्य के प्रयोजन पर विचार करना चाहिए। काव्य के स्वरूप-वर्णन व प्रयोग में इस बात का निर्देश किया जा चुका है कि काव्य, उपदेश नहीं होता। उपदेश धर्मशास्त्र के अन्तर्गत है। उपदेश जो सुलभ रहता भी है वह प्रकृति की सच्ची व्यञ्जना के आधार पर हमारी भावानुभूति के साथ ही। निम्नु काव्य का प्रयोजन बड़ा ध्यानरू है। काव्य का सदेश बड़ा ही उदार है। काव्य, तल्लीनता या भावपरिणाम के साथ जो सदेश देता है वह शुद्ध जी के शब्दों में निम्नांकित है।

“आजकल कवि के सन्देश (Message) का पैशन बहुत हो रहा है। हमारे आदि कवि का—आदि से अभिप्राय प्रथम कवि से है जिसने काव्य के पूर्ण स्वरूप की प्रतिष्ठा की—सन्देश है कि सब भूतों तक, सम्पूर्ण चराचर तक, अपने हृदय की पेलोवर जगत् में भावरूप में रम जाओ, हृदय की स्वामाधिक प्रवृत्ति के द्वारा विश्व के साथ एकता का अनुभव करो। करुण अमर्ष की जो बाणी उनके मुख से पहले पहल निकली उसमें यही सन्देश भरा था।”<sup>१</sup>

काव्य का यह सन्देश और यह प्रयोजन चिरन्तन है जिसे इस रूप में शुद्ध जी ने ही पहले पहल उद्घाटित किया है। इस प्रकार काव्य का उद्देश्य लोक जीवन में लय होना है और दुःख-सुख से भावनाओं का परिष्कार करना है। काव्य का प्रयोजन हृदय प्रसार है। इस हृदय-प्रसार के साथ ही साथ हम विश्व व प्राणियों के साथ छुल मिल जाते हैं। शुद्ध जी का स्पष्ट मत है कि इस हृदय प्रसार या स्मारक साम्भ काव्य है जिसकी उत्तेजना से हमारे जीवन में एक नयी सृष्टि आ जाती है। हम सृष्टि के सौन्दर्य को देखकर रस गन्ध होने लगते हैं, कोई निष्ठुर कार्य हमें असह्य होने लगता है, हमें जान पड़ता है कि हमारा जीवन कइ गुना बढ़कर सारे ससार में व्याप्त हो गया है।<sup>२</sup> शुद्ध जी कविता को एक

१. 'काव्य में रहस्यवाद' पृष्ठ १६।

२. 'चित्तमणि' भाग १, २७८।

दवा<sup>१</sup> मानते हैं। जिनका हृदय मूल कमों से कठोर हो गया है, जो दीन दुखियों का दुख देखकर द्रवित नहीं होते हैं, जो अपने स्वार्थ को छोड़कर और ससार के किसी भी कार्य से अपना मतलब नहीं रखते, वे सब मानसिक रोगी हैं, उन्हें भावयोग का अथ वास करना चाहिए और कविता सेवन का नियम बनाना चाहिए। जो कविता का अभ्यासी, सरस सद्बुद्ध और भावयोगी होता है उसकी अश्रुधारा में जगत की अश्रुधारा का, उसके हास विलास में जगत के आनन्द नृत्य का, उसके गर्जन तर्जन में जगत के गर्जन तर्जन का आभास मिलता है।<sup>२</sup>

शुक्ल जी के विचार से कविता का प्रयोजन केवल मनोरजन नहीं है; वरन् वे तो मनोरजन, कविता का गौण उद्देश्य मानते हैं जैसा कि उनके ऊपर के विचारों से प्रकट है और उन्होंने अन्धन भी कहा है।<sup>३</sup> मनोरजन मथार्थ में कविता का एक अस्त्र मान है उसका उद्देश्य राक्षस या प्रयोजन नहीं। मनोरजन द्वारा कविता अपना प्रभाव डालकर हमारी चित्तावृत्ति को एकत्र कर लेती है और इस प्रकार इस अवस्था में कही गई बात का असर होता है। अतः कविता के विषय में मनोयोग एक अवस्था है किन्तु पथ का ध्येय नहीं। शुक्ल जी को कविता का उद्देश्य, मनोरजन मानने में एक और दृष्टि से आपत्ति है। वे कहते हैं कि मन को अनुरजित करना, उसे सुख या आनन्द पहुँचाना, ही यदि कविता का अन्तिम लक्ष्य माना जाय तो कविता भी केवल विलास की सामग्री हुई। परन्तु क्या कोई कह सकता है कि वाल्मीकि ऐसे मुनि और तुलसीदास ऐसे भक्त ने केवल इतना ही समझ कर श्रम किया कि लोगों को समय काटने का एक और सहारा मिल जायगा। क्या इससे गम्भीर कोई उद्देश्य उनका न था।<sup>४</sup> अवश्य था, वे राम के चरित्र को स्पष्ट करके एक आदर्श उपस्थित करना चाहते थे। इस प्रकार कविता, यथार्थ जीवन की प्रेरणा देती है। कविता सुधार करती है, कविता कर्म क्षेत्र में कर्मठ बनाती है, मनोरजन द्वारा हमें दूसरे के साथ अपनापन जोड़ने की शक्ति देती है, व्यापक दृष्टि देती है और एक सामजिक्य प्रदान करती है। इन प्रयोजनों के साथ यथार्थ, काव्य का सेवन जितना ही मिलेगा उतना ही हमारा मला होगा। कविता को केवल मनोरजन मान

१. 'चिन्तामणि' भाग १, पृ० २१६।

२. " " " " २१६।

३. "कविता पढ़ते समय मनोरंजन अवश्य होना है पर, उसके उपरान्त कुछ होता है और वही और सज कुछ है।" चिन्तामणि, भाग १ पृष्ठ २२१।

४. 'चिन्तामणि' भाग १, पृष्ठ २२३।

लेने में कवि का भी जीवनादर्श बदल जाता है और वाक्य-रगिकों का भी। उन कविता, गनारजन द्वारा जीवन के अन्य महत्वपूर्ण कार्य करने में समर्थ है तब हम उसे सीमित एवं उसके प्रयोजन को सर्वांग बनाकर उसका आदर्श क्यों रो दें। अतः शुक्ल जी के द्वारा कहे प्रयोजनों को लेकर कवि और रसिक दोनों को नवीन शक्ति प्राप्त होनी है।

### भाषा और छन्द

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विचार से काव्य की भाषा में बोलचाल की भाषा से उच्च भिन्नता रहती है। कवि को बोलचाल की प्रचलित भाषा से ही कभी कभी शब्दों को चुनना पड़ता है और कभी कभी उनको शक्ति और सौन्दर्य देना पड़ता है, पर बोलचाल की सर्जिता को रोज़र नहीं। इस प्रकार काव्य की भाषा की चार विशेषताओं का उल्लेख उन्होंने 'चिन्तामणि' ग्रन्थ के 'कविता क्या है' निबन्ध के अन्तर्गत 'कविता की भाषा' के प्रयोग में किया है। कविता, स्वामाबिक रूपों और व्यापारों को ग्रहण करती है, अतः चित्र उपस्थित करने के लिए भाषा का लक्ष्ण शक्ति से सम्पन्न होना आवश्यक है, क्योंकि सधे दग से कहने पर मन के रमने में सन्देह है, अतः चित्र उपस्थित करने का विधान आवश्यक है। उदाहरणार्थ 'समय बीता जा रहा है' की अपेक्षा 'समय भागा जा रहा है' हमारे मन पर विशेष प्रभाव डालता है क्योंकि भागने का एक चित्र उपस्थित होता है। अतः पहली विशेषता कविता की भाषा की यही है कि वह हमारे सामने जो भी वस्तु व व्यापार लाव वह साकार हो, मूर्त हो, चित्ते कल्पना ग्रहण कर सके।

इसी भावना को मूर्त रूप में रखने की आवश्यकता के कारण कविता की भाषा में दूसरी विशेषता यह रहती है कि उसमें जाति सक्त वाले शब्दों की अपेक्षा विशेष रूप व्यापार सूचक शब्द अधिक रहते हैं। काव्य में जाति-सकेत करने वाले, तत्त्व-रूपण करने वाले, शास्त्रीय परिभाषा के शब्द या साम्प्रदायिक शब्दों का उपयोग प्रच्छा नहीं होना क्योंकि वे हमारे सामने कोई एक पूर्ण चित्र नहीं उपस्थित करते। विशेष दृष्टा को लेकर जो शब्द चलते हैं वही कविता के लिए महत्वपूर्ण हैं। कवि, अर्थ की ओर सकेत, दृष्टा को हमारे सामने उपस्थित करके ही करता है। उदाहरण के लिए प्राणी आशु भर क्लेश निवारण और सुख प्राप्ति का प्रयास करता रह जाता है और कभी वास्तविक सुख शान्ति प्राप्त नहीं करता, इस बात को गोस्वामी जी को सामने रखते हैं। "टासन

ही गईं वीति निना राग, काहुँ न नाथ नौद मारि सोयो”<sup>१</sup> और “चरे हाँसि तू न  
बलि पशु जैसे” को शुक्ल जी ने लिया है। इन दोनों में विशेष दृश्य, त्रय वे  
चोतक हैं।

जिस प्रकार कविता हमारी आँखों के सामने चित्र उपस्थित करती है, वही प्रकार  
संगीत मयिता या नाद-सौष्टव भी हमारे हृदय पर प्रभाव डालता है और यह कविता की  
भाषा की तीसरी विशेषता है। वर्ण विन्यास का सौन्दर्य कविता के लिए आवश्यक गुण  
है। शुक्ल जी के विचार से “भुतिकड़ मानक कुन्ध वणों का त्याग, टूटाविधान, लय,  
अन्यानुप्रास आदि नाद-सौन्दर्य साधन के लिए ही हैं।”<sup>२</sup> पर इस नाद-सौन्दर्य के  
पीछे पढ़कर भाव व अर्थ को छोड़, अनुप्रास आदि को ही अपना लेना ठीक नहीं। यह  
भावाभिव्यक्ति का एक साधन मान है। इस नाद-सौन्दर्य का एक और गुण होता  
है कि कविता बहुत दिनों तक जीवित रहती है। शुक्ल जी ने लिखा है कि  
नाद-सौन्दर्य से कविता की आयु बढ़ती है। तालपत्र, भोजपत्र, कागज़ आदि का  
आश्रय छूट जाने पर भी यह बहुत दिनों तक लोगों की जिह्वा पर नाचती रहती है।  
बहुत सी उक्तियों को लोग उनके अर्थ की रमणीयता इत्यादि की ओर ध्यान ले जाने  
का कष्ट उठाए बिना ही गुनगुनाया करते हैं। अतः नाद-सौन्दर्य का योग भी कविता  
का पूर्ण स्वरूप लक्षा करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है। इसे हम निलकुल  
हटा नहीं सकते।

चौथी विशेषता व्यक्तियों के प्रसंग वश आवश्यक गुण-सम्पन्न नामों का प्रयोग है।  
प्रायः एक ही व्यक्ति के कई नाम होने हैं, पर जो नाम जिस प्रसंग में आवश्यक हो  
उसी नाम का उस प्रसंग में प्रयोग आवश्यक होता है। शुक्ल जी ने इसका उदाहरण  
देते हुए कहा है कि जैसे किसी अत्याचारी से छुटकारा पाना है तो उस समय कृष्ण की  
पुकार ‘राधिका रमण, वृन्दाविपिन विहारी’ नामों से उपयुक्त नहीं, उस स्थान पर  
‘गुरारी या कस निरुदन’ नाम ही आवश्यक है।

भाषा की इन उपर्युक्त चार विशेषताओं के अतिरिक्त शुक्ल जी ने शब्दशक्तियों  
पर भी अपने स्वतंत्र विचार प्रकट किये हैं। अमिषा, लक्षणा और व्यञ्जना तीनों का  
चेत काव्य है। शुक्ल जी का मत है — “भाषा का पहला काम है शब्दों द्वारा अर्थ

१. ‘चिन्तामणि’ भाग १ पृ० २४२।

२. “ ” ” ” २४४।



का बोध कगना । यह काम वह मर्वन करती है, रतिवास में, दर्शन में, मित्रान में, नित्य की वातचीत में, लड़ाई भगने म और काव्य म भी । भावोन्मेष, चमत्कार-पूर्ण अनुरजन इत्यादि और जो कुछ वह करती है उगम अर्थ का योग अवश्य रहता है । अर्थ जहाँ होगा वहाँ उसकी योग्यता और प्रसंगानुसृतता अप्रतिहत होगी । जहाँ वाक्य या अर्थन में यह योग्यता, उपपन्नता या प्रसंग-सम्बद्धता नहीं दिगई पवती वहाँ लक्षणा और व्यजना नामक शक्तियों का आह्वान किया जाता है और 'योय' अथवा 'प्रकरण-सम्बद्ध' अर्थ प्राप्त किया जाता है । यदि इस अनुष्ठान से भी योग्य या सम्बद्ध अर्थ की प्राप्ति नहीं होती तो वह वाक्य या कथन, प्रलाप मान मान लिया जाता है ।—प्रयोप और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षणा या व्यजना द्वारा योग्य और बुद्धि-प्राप्त रूप में परिणत होकर हमारे सामने आता है ।”

व्यजना के विषय में शुक्ल जी ने, प्राचीन आचार्यों में मुख्य मतभेद है । अमिथा मूला व्यजना के सलक्ष्यक्रम व्यंग्य और अलक्ष्यक्रम व्यंग्य दो भेद पूर्व-मान्य हैं । शुक्ल जी इन्हें वस्तुव्यजना और भावव्यजना कहते हैं । इन दोनों में अन्तर यह है कि पहले प्रकार में वा वस्तुव्यजना में वाच्यार्थ, से व्यत्यार्थ में आने का क्रम भोता या पाठक को लक्षित होता है, पर अलक्ष्यक्रम व्यंग्य म यह क्रम लक्षित नहीं होता । इन दोनों के अन्तर्गत इतना ही भेद प्राचीन आचार्यों ने माना है । पर शुक्ल जी इन दोनों का अन्तर इतना ही नहीं मानते । उनके विचार से व्यंग्य वा वृत्त की व्यजना वस्तुव्यजना कहलाती है और भाव की व्यजना नितमें गुरु है वहाँ भाव व्यजना होती है केवल वाच्यार्थ से व्यत्यार्थ तद के क्रम का लक्षित न होना ही लक्षण नहीं । इसको स्पष्ट करने हुए वे कहते हैं कि “पर रात इतनी ही नहीं जान पवती । रति, मोघ आदि भावा का अनुभव करना एक अर्थ से दूसरे अर्थ में जाना नहीं है । अन्तः किन्ही भाव की अनुभूति का व्यत्यार्थ कहना गुरु उपपन्न नहीं जान पवता है । यदि व्यंग्य कोई अर्थ होना तो वस्तु वा व्यंग्य ही होगा और इस रूप म होगा कि ‘अमुक प्रेम कर रहा है, अमुक भाव कर रहा है’ पर इस बात का ज्ञा स्वय मोघ या रति भाव, या स्वात्मन अनुभव करना नहीं है । अन्तः भावव्यजना या भावव्यजना सर्वाथा भिन्न कोटि की वृत्ति है ।” ऊपर यह हुए कथन में शुक्ल जी ने अलक्ष्य

कम व्यंग्य की और अधिक व्याख्या की है और उसकी यथार्थ वृत्ति स्पष्ट की है, पर इतसे उसकी असंलक्ष्य नमता पर कोई आरोप या आपत्ति नहीं लगती। आचार्यों ने इसकी असंलक्ष्य नमता के आगे विचार नहीं किया, इस दृष्टि से शुक्ल जी के विचार ग्राह्यणीय हैं, पर प्राचीन आचार्यों की धारणा वृत्तिपूर्ण नहीं।

दूसरी बात जो शुक्ल जी के शब्द शक्ति के विवेचन में महत्वपूर्ण है वह इस प्रश्न में है कि 'काव्य की रमणीयता किसमें रहती है?' शुक्ल जी का मत है कि वह वाच्यार्थ में रहती है लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ में नहीं। इस विषय में इन्दौर में दिये भाषण में वही शुक्ल जी के पूरे तर्क का उद्धृत करना आवश्यक है। वे उदाहरण देते हुए कहते हैं :—

“आप अधिक बन सड़ें यहीं तो, क्या कुछ देर लगाऊँ।

में अपने को आप मिटा कर, जाकर उनको लाऊँ॥

जिसका वाच्यार्थ बहुत ही अत्युक्ता, व्याहत और बुद्धि को सर्वथा अभ्राष्ट है। उर्मिला जब आप ही मिट जायगी तब अपने प्रिय लक्ष्मण को बन से लायेगी क्या, पर सारा रस, सारी रमणीयता, इसी व्याहत और बुद्धि के अभ्राष्ट वाच्यार्थ में है। इस योग्य और बुद्धि-भ्राष्ट व्यंग्यार्थ में नहीं कि उर्मिला को अत्यन्त औत्सुक्य है इससे स्पष्ट है कि वाच्यार्थ ही काव्य होता है, व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ नहीं।”<sup>१</sup> इसी विवेचन को और आगे बढ़ाने हुए वे कहते हैं कि “तो फिर लक्ष्यार्थ का काव्य में प्रयोजन क्या है? लक्षणा, वृजना के सहारे योग्य व बुद्धिभ्राष्ट अर्थ प्राप्त करने का प्रयास क्यों किया जाता है? इस प्रयास का अभिप्राय यही है कि काव्य की उक्ति चाहे जितनी ही अति रक्तिन दूरारूढ़ और उद्भानवाली हो, उसका वाच्यार्थ चाहे कितना प्रफरणच्युत, व्याहा और असमन हो, उसकी तह में छिपा हुआ कुछ न कुछ योग्य व बुद्धि-भ्राष्ट अर्थ होना ही चाहिए।”<sup>२</sup> अब प्रश्न यह उठता है कि यदि उसमें रमणीयता नहीं, तो उसके प्राप्त करने की काव्य में आवश्यकता क्या है? इसका भी उत्तर वे देते हैं। “वह काव्य नहीं, काव्य की धारणा करने वाला स्वर है जिसकी देत रेग में काव्य मनमानी प्रीति कर सकता है। वृजना करने वाली उक्ति की साधुता और सच्चाई की परग के लिए उसको सामने रखने की आवश्यकता होती है। वह आवश्यकता अधिकतर समीक्षकों या

१. 'इन्दौर वाला भाषण' पृ० १४ ।

२. “ ” ” ” १५ ।

शालोचना को पढ़ा करती है। वे उस सत्य के साथ निगी उक्ति का सम्बन्ध देखकर यह निर्णय करते हैं कि उस उक्ति का स्वरूप ठीक ठिकाने का है या ऊटपटाँग। इस प्रकार यहाँ के साहित्य-मीमांसकों की दृष्टि में सत्य या योग्य अर्थ होना अवश्य चाहिए, योग्यता चाहे खुली हो, चाहे छिपी हो। अत्यन्त अयोग्य, असम्बद्ध प्रलाप के भीतर भी कभी कभी काव्य के प्रयोजन भर को योग्यता छिपी रहती है जैसे शोकोन्मत्त या वियोग-विक्षिप्त प्रलाप में शोक की बिहलता या वियोग की व्याकुलता ही 'योग्यता' है।<sup>१</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी ने वाच्यार्थ में ही काव्य की रमणीयता मानी है। पर यहाँ भी विचारणीय बात यह है कि शुक्ल जी का कथन यथार्थ से प्राचीन मान्यता के विरोध में है या नहीं। प्राचीन आचार्य, व्यंग्यार्थ व लक्ष्यार्थ से युक्त वाच्यार्थ को ही काव्य मानते हैं, इससे उनका विरोध नहीं है, रमणीयता का कारण व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ ही है, पर लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थ की सत्ता बिना वाच्यार्थ के है ही नहीं अतः शुक्ल जी की यह सोच कि काव्य की यथार्थ रमणीयता वाच्यार्थ में ही रहती है सत्य अवश्य है, पर यह भी मानना होगा कि वह होती लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ के समावेश से ही है। व्यंग्य से जो अर्थ निकलता है वह काव्य नहीं बल्कि वाच्यार्थ में छिपा या अङ्गोन्मीलित व्यंग्य ही काव्य सौष्ठव से युक्त होता है।

अन छन्द पर शुक्ल जी के विचार देखना चाहिए। तथ्य तो यह है कि वे छन्द के पक्षधारी हैं। वे जिस प्रकार रूप-विधान के लिए चित्र-विद्या को आवश्यक मानते हैं उसी प्रकार नाद-विधान के लिए संगीत को। उनका स्पष्ट मत है कि "छन्द के बन्धन के सर्वथा त्याग में हमें तो अनुभूत नाद-सौन्दर्य की, प्रेषणीयता (Communicability of Sound Impulse) का परवत्त हास-दिमाई पड़ता है। हाँ, नए-नए छन्दों के विधान को हम अत्यन्त अच्छा समझते हैं।"<sup>२</sup> नए छन्द, नये भाषा के हिसान से होना चाहिए पर छन्दों का त्याग वे अनुचित मानते हैं। कुछ लोग आज़मल छन्दों को रुग्ण मानते हैं। द्विवेदी जी भी छन्दों को बहुत आवश्यक न समझते थे। पर शुक्ल जी की सम्मति है कि कविता एक पूर्ण कला है। भाव-निर्वाह में कभी कभी छन्द की गति के द्वारा शब्द-चयन में कठिनाई अवश्य होनी है, पर कविता-रूपा के संगीत और गित दोनों पक्ष पूर्ण होने चाहिए, अन्यथा वह स्वयं अपूर्ण रहेगी। छन्द का त्याग कर देने से कविता-संगीत को सहायता भी न दे सकेगी और कवि अपनी संगीतात्मक प्रतीमा का

१. 'हन्दौर वाला भाषण' पृष्ठ १४, १५।

२. 'काव्य में रहस्यवाद' ,, १३५।

उपयोग न कर सकेगा जो कि कविता की आकर्षण और स्मरणीयता प्रदान करती है। कविता का पूरा सौंदर्य छन्द को लय के साथ जोर से पढ़े जाने में ही मिलता है। छंदों की चलती लय में कुछ विशेष गायुर्ग होता है।<sup>१</sup> शुक्ल जी केवल गन्धन के कारण ही छन्द से कविता की स्वच्छन्दता को ठीक नहीं समझते, क्योंकि कला के लिए कुछ न कुछ गन्धन अवश्य रहने, किसी न किसी नियम का अनुसरण अवश्य होगा और फिर यदि यह माना भी जाय तो हमारे सामने छन्दों में बंधक भी उद्यम से उद्यम कविता करने वाले कवि हैं। अतः गन्धन मानकर छोड़ना ठीक नहीं इससे उसके एक अंग का ह्रास होगा है। उसे स्वाभाविक बनाने के पक्ष में तो शुक्ल जी भी हैं। उनका मत है—

“लय भी एक प्रकार का बंधन ही है। जब तक नाद सौन्दर्य का कुछ भी भाग कविता में हम स्वीकार करेंगे, तब तक बंधन कुछ न कुछ रहेगा ही। नाद सौन्दर्य की जिानी माना आवश्यक समझी जायगी उसी के हिसाब से यह प्रतिबन्ध रहेगा। इस बात का अनुभव तो बहुत से लोगों ने किया होगा कि सम्स्कृत के मन्दाक्रान्ता, स्रग्धरा, मालिनी, शिलरिणी, इन्द्रजाला, उपेन्द्रजाला इत्यादि वर्णवृत्तों में नाद सौंदर्य का पराकाष्ठा है, पर उनका गन्धन बहुत कड़ा होता है। अतः भावधारा या विचारधारा पूरी स्वच्छन्दता के साथ कुछ दूर तक उनमें नहीं चल सकती। इसी से हिन्दी में मात्रिक छंदों का ही अधिक प्रचार रहा है। वर्णवृत्तों में सबैये इसलिए ग्रहण किये गये कि उनमें लय के हिसाब से सुन्दर वा गन्धन बहुत कुछ शिथिल हो जाता है।”<sup>२</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी भावानुसार स्वाभाविक छन्दों के पक्षपाती हैं जिससे समीन की मधुरता के साथ साथ भाव अधिक से अधिक स्वच्छन्दता से प्रकाशित हो सकें।

### कविता और कला

शुक्ल जी ‘कला कला के लिए है’ यह सिद्धान्त नहीं मानते। जैसा कि ‘काव्य के स्वरूप’ के प्रसंग में कहा जा चुका है भावानुसार स्वात्मक तन्मयता काव्य का प्रधान अंग है। भाव के बिना कला, वस्तु व्यञ्जना या लाक्षणिक चमत्कार चाहे जितना हो ‘प्रकृत कविता न होगी’ केवल वह सुन्दर वर्ण होगी, तन्मयता की पोषक न होगी। कला एक बहुत बड़ा साधन है शुक्ल जी इसे साध्य सभी नहीं मानते हैं, उनका कथन है कि

१. ‘काव्य में रहस्यवाद’, पृष्ठ ११६।

२. ” ” ” १३०, १३८।

एक की अनुभूति को दूसरे के हृदय तक पहुँचाना, यही कला का लक्ष्य होना है।<sup>१</sup> वे मनोरंजन न काव्य का उद्देश्य मानने हैं और न कला का। हल्के अर्थ में कला को वे काव्य के अन्तर्गत नहीं रखते। कला का अर्थ, अभिव्यक्ति का कौशल है। उनका विचार है कि यदि 'कला' का यही अर्थ लेना है जो कामशास्त्र की चौंसठ कलाओं में है अर्थात् मनोरंजन या उपभोग मात्र का विधायक—तो काव्य के सम्बन्ध में दूर ही से इस शब्द को नमस्कार करना चाहिए।<sup>२</sup> 'कला' को सजावट के अर्थ में शुक्ल जी अवाञ्छनीय वस्तु समझते हैं यदि अभिव्यक्ति का कौशल जो भावों को उठा सके कला का अर्थ है तो शुक्ल जी को मान्य है अन्यथा उसका विरोध स्थान स्थान पर देखने में आता है। उदाहरणार्थ: "सारांश यह कि 'कला' शब्द के प्रभाव से कविता का स्वरूप तो हुआ सजावट या तमाशा और उद्देश्य हुआ मनोरंजन या मनवहलाव। यह 'कला' शब्द आजकल हमारे यहाँ भी साहित्य-चर्चा में बहुत झरूरी सा हो रहा है। इससे न जाने कब पीड़ा छूटेगा! हमारे यहाँ के पुराने लोगों ने काव्य को ६४ कलाओं में गिनना ठीक नहीं समझा था"<sup>३</sup> इन प्रकार शुक्ल जी 'कला' को कविता का एक साधन मानते हैं। कला के अन्तर्गत काव्य को वे मानने के लिए तैयार नहीं। हाँ, कविता में अभिव्यक्ति-कौशल, वर्ण-विन्यास, चित्रण आदि कला के पक्ष रहते हैं जो कविता की आत्मा रख या भाव को ठीक ठीक प्रभावकारी रूप में प्रकट करने के लिए होते हैं।

### अलंकार

कथन की विशेषता को 'अलंकार' कहते हैं। यह विशेषता कभी वर्ण-विन्यास में पाई जाती है, कभी शब्द व अर्थ की झीझ में, कभी वाक्य के यौक्त्य में, कभी पस्तु-अपस्तु के सादृश्य सम्बन्ध में, और दूर की चलना में। इन्हीं के विचार से अनेक अलंकार होते हैं। वर्ण-शैली या कथन की पद्धति में जो जो विलक्षणता दिशाई पड़ी है, उन्हीं के आधार पर अलंकारों का नाम रक्खा गया है। शुक्ल जी के विचार से परा या व्यापार के तीव्र करने, रूप व गुणों का उत्कर्ष दिखाने के लिए कथन के ढंगों को अलंकार कहते हैं। पर अलंकार है साधन ही, माध्यम नहीं। शुक्ल जी अलंकारों को भाव या भावना के उत्कर्ष के लिए ही मानते हैं। वे कहते हैं :—

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृष्ठ १०४।

२. 'विन्यासवि', भाग १, २६३।

३. " " " २३२।

“अलंकार चाहे अप्रस्तुत वस्तु योजना के रूप में हो ( जैसे उपमा, उत्प्रेक्षा आदि में ) चाहे वाक्य वचता के रूप में ( जैसे अप्रस्तुत प्रशंसा, परिसंख्या, व्याजस्तुति, विरोध इत्यादि में ) चाहे वर्ण विन्यास के रूप में ( जैसे अनुप्रास में ), लाये जाते हैं वे प्रस्तुत भाव या भावना के उत्कर्ष साधन के लिए ही ।”<sup>१</sup>

शुक्ल जी ने यह भी स्वीकृत किया है कि प्राचीन प्राचायों ने अलंकारों से रस, रीति, गुण आदि सभी प्रकार के काव्य-सौष्ठव का तात्पर्य ग्रहण किया है । पर धीरे धीरे जैसे ही अन्य सिद्धान्तों का स्वरूप साफ होना गया अलंकारों का भी स्पष्ट रूप निरार आया । और अतः वर्तमान विद्वत्समुदाय अलंकारों को वर्णन की भिन्न भिन्न प्रणालियों ही मानता है । शुक्ल जी स्वाभाविकता को अलंकारों की कोटि में नहीं मानते, क्योंकि अलंकार, वर्णन प्रणाली है और वस्तु-वर्णन प्रणाली या तथ्य-निर्देश, अलंकार का काम नहीं । वस्तुओं, चैष्टाओं और व्यापारों का वर्णन, रसों और भावों के अन्तर्गत ही जायेगा, अलंकार कहना ठीक नहीं है । रसवत् आदि भी इस प्रकार अलंकार नहीं हैं । सभी वर्णन अलंकार के भीतर ही यह आवश्यक नहीं । वे अलंकारों की भरमार, कविता में आवश्यक नहीं मानते । वर्णन की बहुत सी नवीन प्रणालियाँ ऐसी हो सकती हैं जो अभी तक नहीं सोजी गयी हैं क्योंकि कविता का क्षेत्र भी असीम है और अभिव्यक्ति का दाय भी । उमड़ते भाव की प्रेरणा से कथन की जो स्वाभाविक प्रवृत्ति होती है उसी के भीतर यथार्थ और सार्थक अलंकार होने हैं । अतः शुक्ल जी ने अलंकार की स्वाभाविकता पर जोर दिया है । स्वाभावतः आये अलंकार अधिकांश किसी साम्य पर आधारित रहते हैं इस साम्य को शुक्ल जी ने तीन प्रकार का माना है जैसा कि उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में बताया है । “अलंकारों में अधिकतर साम्य मूलक अलंकार ही अधिक चलते हैं । अतः इस साम्य के सम्बन्ध में थोड़ा विवेचन कर लेना चाहिए । हमारे यहाँ साम्य मुख्यतः तीन प्रकार के माने गये हैं । सादृश्य ( रूप की समानता ) साधर्म्य ( धर्म अर्थात् गुण आदि की समानता ) तथा शब्द-साम्य ( केवल शब्द या नाम के आधार पर समानता ) । इनमें से तीसरे को लेकर तमाशे पड़े करना तो केवल केशव ऐसे चमत्कारवादी कवियों का काम है । प्रथम दो के सम्बन्ध में ही कुछ निवेदन करने की आवश्यकता है । सादृश्य के सम्बन्ध में पहली बात ध्यान में रखने की यह है कि काव्य में उसकी योजना, बोध या जानकारी करने के लिए नहीं की

जाती है, बल्कि सौंदर्य, मायुर्य, भीषणता इत्यादि की भावना जगाने के लिए की जाती है। जैसे कुछ व्यक्तियों की आँखों के सम्बन्ध में यही कहा जावगा कि वे 'अगारे सी लाल हैं' यह नहीं कहा जायगा कि 'कमल' के समान लाल हैं।<sup>१</sup>

इस प्रकार अतकारों की स्वाभाविकता पर उनका विचार, समीचीन है। रीति की ये शुद्ध नाद से सम्बन्धित मानते हैं भाव से नहीं। उनका कथन है कि रीति का विधान शुद्ध नाद का प्रभाव उत्पन्न करने के लिए हुआ है। इसी दृष्टि से कोमल रसों में कोमल वर्णों, रौद्र, भयानक आदि उग्र और कठोर रसों में पक्ष और कर्कश वर्णों का प्रयोग अच्छा बताया है।<sup>२</sup> शुक्ल जी प्राचीन काव्य-यद्धतियों को काव्य की मृष्ट और स्वच्छ मीमांसा के लिए बड़े काम की बताते हैं। पर यथार्थता यह है कि उनसे द्वारा काव्य के नव निर्माण को अधिक प्रेरणा नहीं मिलती। उनका आधार लेकर चलने वाले काव्यों में रुढ़िगत एक रसता आजाने का डर रहता है।

### रस

शुक्ल जी रस विज्ञात के समर्थक थे अतः रस पर उन्होंने बहुत ही अधिक अपने विचार प्रकट किये हैं। वे रस को ही कविता का सार कुछ मानते हैं। उनका कथन है कि काव्य की आत्मा रस है इस बात को ही अन्य विद्वानों ने दूसरे दूसरे शब्दों कहा है निम्नतः उनका नवीन विचार प्रकट हो। षट्तिगज जगन्नाथ का रमणीयार्थ प्रतिपादन काव्य भी रसात्मकता प्राप्त किये हुए है। मायमग्नता और रमणीयता को वे एक ही मानते हैं। जहाँ मन रमेगा वहीं हृदय भी प्रभाषित होगा और रस का अनुभव होगा। अतः रस ही काव्य में प्रधान है। फिर कुछ लोगों को यह आपत्ति हो सकती है कि रसात्मक काव्य ही काव्य है, इस परिभाषा में केवल भाव-युक्त ही आता है, कल्पना और कलापन छूट जाता है। इस आपत्ति का भी शुक्ल जी उत्तर देते हैं। उनका मत है कि भाव कोई अकेली मानसिक शक्ति नहीं है बल्कि इसमें अन्तर्गत प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा और शरीर-धर्म सम्मिलित हैं यह मनोविज्ञान-द्वारा भी निरूपित हो चुका है। ये सभी भाव के अंग हैं। शुक्ल जी के मत से विभावों और अनुभावों का वर्णन कल्पना की अपेक्षा सगता है। अतः कल्पना पक्ष इसी के अन्तर्गत अपने आप ही आ जाता है।<sup>३</sup>

१. इन्दौर वाखा भाषण पृ० ८९।

२. इन्दौर वाखा भाषण ,, ६८।

३. 'काव्य में रहस्यवाद', ,, ५८।

शुक्ल जी रसात्मक प्रतीति के लिए कवि-कर्म के दो पक्ष मानते हैं, अनुभाव और विभाव । (अनुभाव के भीतर कवि का उद्देश्य आशय (अर्थात् जिसके भीतर भाव उत्पन्न होते हैं) के रूप चेष्टा वचन आदि का वर्णन होता है और विभाव पक्ष के अन्तर्गत आलम्बन के रूप, चेष्टा और वचन का ।) इस विषय में शुक्ल जी दूसरों से भिन्न हैं । वे शृंगार रस में जो स्त्रियों के हाव या अलंकार होते हैं उन्हें विभाव पक्ष के अन्तर्गत मानते हैं क्योंकि इनके द्वारा मनोमोहकता बढ़ती है । नायिका, आलम्बन-रूप में है और हाव या अलंकारों का संयोग उद्दीपन का काम करता है । इन दोनों में फलना, कवि और पाठक या श्रोता दोनों के लिए अपेक्षित है । कवि के लिए अपेक्षित कल्पना के वे विधायक कल्पना कहते हैं और पाठक के लिए 'ग्राहक कल्पना' की आवश्यकता वे मानते हैं ।<sup>१</sup>

निर रसात्मक प्रतीति को दो कोटियाँ शुक्ल जी मानते हैं । उनका कथन है कि रसात्मक प्रतीति एक ही प्रकार की नहीं होती । दो प्रकार की अनुभूति तो लक्षण-ग्रन्थों की रस पद्धति के भीतर ही, शद्धमता से विचार करने से, मिलती है । भारतीय भावुकता काव्य के दो प्रकार के प्रभाव स्वीकार करती है :—

१. जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी भाव में लीन हो जाना ।

२ जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी में लीन तो न होना, पर उसकी व्यञ्जना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करना ।<sup>२</sup>

इसमें प्रथम तो उत्तम प्रकार के प्रभाव की व्यक्त करता है और दूसरा मध्यम । यहीं शुक्ल जी ने स्थायी भावों का महत्त्व भी स्पष्ट किया है । पूर्ण रस की अनुभूति के लिए जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी में लीन हो जाना आवश्यक है, पर यह तभी होता है जब कि साहित्य के स्थायीभाव, विभाव, अनुभाव और संचारी भावों द्वारा रस के रूप में प्रकट हुए हों या विकसित हुए हैं । अन्य भाव, विभाव, अनुभाव और संचारियों से मिलकर भी पूर्ण तादात्म्य की अनुभूति नहीं देने । इसीलिए आचार्यों ने स्थायी भावों को अलग रखकर उन पर विचार किया है । उन्होंने लिखा है :—

“पूर्ण रस की अनुभूति अर्थात् जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी भाव में लीन हो जाना क्यों उत्तम या श्रेष्ठ है, इसका भी कुछ विवेचन कर लेना चाहिए । काव्य-दृष्टि से

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृ० ५६ ।

२. " " " " ५६ ।



जब हम जगत् को देखते हैं तभी जीवन का प्रकृत-रूप प्रत्यक्ष होता है। जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्य मात्र के भावों के आलम्बनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भावसत्ता का सामान्य भावसत्ता में लय हो जाता है वही पुनीत रस-भूमि है। आश्रय के साथ यह तादात्म्य, आलम्बन का यह साधारणीकरण जो स्थायी भावों में होता है, दूसरे भावों में चाहे वे स्वतंत्र रूप में भी आये हों नहीं होता। दूसरे भावों की व्यंजना का हम अनुमोदन मात्र करते हैं। इस अनुमोदन में भी रसात्मकता रहती है, पर उस कोटि की नहीं<sup>१</sup> रसानुभूति या रस की प्रतीति का और अधिक विस्लेषण शुक्ल जी ने साधारणीकरण के अन्तर्गत किया है। साधारणीकरण की क्रिया रसानुभूति के तत्त्व को स्पष्ट करती है। जब आश्रय का आलम्बन केवल उसी का आलम्बन न रहकर पाठकों और श्रोताओं का भी आलम्बन हो जाता है और वह भी उसके प्रति उन्हीं भावों का अनुभव करता है जो आश्रय करता है तब उसे साधारणीकरण की दशा कहते हैं। शुक्ल जी का कथन है कि साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है। विशेष व्यक्ति में ही वर्णन या अभिनय के द्वारा ऐसे सामान्य धर्म की प्रतिष्ठा हो जाती है कि उसके प्रति सब श्रोताओं या पाठकों के मन में एक ही भाव का उदय थोड़ा या बहुत होता है। रस-भग्न पाठक के मन में यह भेद-भाव नहीं रहता कि यह आलम्बन मेरा है या दूसरे का। थोड़ी देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय हो जाता है। अपना अलग हृदय नहीं रहता।

इस अवस्था को तादात्म्य की अवस्था कह सकते हैं। रस प्रतीति की यह सर्वोत्कृष्ट अवस्था है। शुक्ल जी इसके अनिरिक्त रस की एक नीची अवस्था<sup>२</sup> और मानते हैं, इस अवस्था का हमारे प्राचीन साहित्यिक ग्रंथों में विवेचन नहीं हुआ है। इस अवस्था में पाठक या श्रोता, पात्र के भावों का अनुभव स्वयं नहीं करता। आश्रय, आलम्बन के प्रति जिन भावों में मग्न होता है पाठक या श्रोता उन भावों में मग्न न होकर दूसरे प्रकार के भावों में मग्न होता है जैसे कि कोई अत्याचारी पुरुष किसी निरपराध व्यक्ति पर क्रोध का भाव दिगमला रहा है तो श्रोता के अन्तर्गत क्रोध दिगमलानेवाले व्यक्ति के प्रति अभद्रा, घृणा आदि के भाव, जाग्रत होंगे। यह रस-प्रतीति की नीची अवस्था है।

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृष्ठ ६०।

२. 'चिन्तामणि' भाग १, ,, २१४।

इस दशा में आश्रय के साथ तादात्म्य या रसानुभूति न होगी बल्कि श्रोता या पाठक उक्त पात्र के शील द्रष्टा या प्रवृत्ति द्रष्टा के रूप में प्रभाव ग्रहण करेगा और यह प्रभाव रसात्मक ही होगा। इस रसात्मकता को हम मध्यम कोटि की मान सकते हैं।<sup>१</sup> शुक्लजी का कथन है कि इस अवस्था में भी एक प्रकार का तादात्म्य और साधारणीकरण होता है किन्तु पहली अवस्था और इसमें अन्तर इतना ही है कि पहली अवस्था में पात्र का आलम्बन पाठक या दर्शक का भी आलम्बन होता है और इस अवस्था में आश्रय, जिस के अन्दर स्वयं भाव उठ रहे हैं पाठक या दर्शक का आलम्बन हो जाता है और तादात्म्य कवि के उस अव्यक्त भाव के साथ होता है जिसके अनुरूप वह पात्र का स्वरूप सघटित करता है। कभी कभी जहाँ कवि किसी वस्तु या व्यक्ति का केवल चित्रण करके छोड़ देता है वहाँ तादात्म्य कवि के भावों के साथ होता है क्योंकि कवि ने किसी न किसी भाव से प्रेरित होकर के ही यह चित्रण किया है।

दूसरी अवस्था का एक और रूप शुक्ल जी ने बताया है जिसमें दोनों अवस्थाओं का धोड़ा अंश रहता है। उन कभी कोई विचित्रशील बाला व्यक्ति हमारे सामने आता है और उसने प्रति घृणा, विरक्ति, अश्रद्धा, क्रोध, आश्चर्य, कुतूहल आदि भावों में से कोई अल्पलिप्त दशा में रह जाता है और कोई दूसरा पात्र आपर पहले पात्र के प्रति उठे हुए भावों की व्यञ्जना करता है तब पाठक या दर्शक एक अपूर्व लुब्धि का अनुभव करता है। यह भी रसानुभूति की एक दशा है जिसमें दोनों दशाओं का योग रहता है यद्यपि दोनों अलग अलग रहती हैं। इस प्रकार शील द्रष्टा के रूप में भावानुभूति और आश्रय के साथ तादात्म्य, दोनों को, दो भिन्न कोटि की रसानुभूतियाँ शुक्ल जी ने मानी हैं। उनका अन्तर उन्होंने इस प्रकार स्पष्ट किया है कि प्रथम में श्रोता या पाठक अपनी पृथक् सच्चा सँभाले रहता है और द्वितीय में अपनी पृथक् सच्चा का कुछ क्षणों के लिए विसर्जन कर आश्रय की भावात्मक सच्चा में मिल जाता है।

इस रसानुभूति के लिए जो कि साधारणीकरण-द्वारा सिद्ध होती है यह आवश्यक है कि पात्र जो भावों का आलम्बन होता है वह व्यक्तिविशेष होकर के भी हमारी सामान्य भावनाओं का आलम्बन हो सके। उनके चरित्र चाहे जितने ऊँचे या नीचे हों हम उनके प्रति प्रेम, श्रद्धा या घृणा क्रोध आदि भावों का अनुभव कर सकें। यदि वह सामान्य-विशेष व्यक्ति न होकर विरल विशेष व्यक्ति होगा अर्थात् उसका चरित्र ऐसा होगा जैसा

कि हम नित्य प्रति के जीवन में नहीं देखते तो उसके साथ हमारा तादात्म्य सम्भव नहीं। वह केवल कुतूहल का पात्र होगा। यहाँ यह बात बताना आवश्यक है कि हमारे यहाँ महाकाव्य या नाटक के नायक प्रसिद्ध व्यक्ति को ही मानने का जो निर्देश दिया गया है वह इसी तादात्म्य की महसूस के लिए ही। जो प्रसिद्ध और ऊँचे चरित्र वाले होते हैं उनके प्रति हमारे कुछ न कुछ भाव पहले से ही रहते हैं। इसलिये काव्य में उनके प्रति भावानुभूति ही शीघ्र होती है।

शुक्ल जी भाव के अन्तर्गत विभाव पक्ष को प्रधान स्थान देते हैं। उनका कहना है कि अपने मुँह से अपने भावों का विश्लेषण उतना अच्छा नहीं जितना कि वस्तु स्थिति का सजीव चित्रण करके पाठक या दर्शक के भीतर अनुभूति जाग्रत करना। उन्होंने कहा है कि अपनी अनुभूति या सम्येदना का लम्बा चौड़ा व्योम पेश करने की अपेक्षा उन तथ्यों या वस्तुओं को पाठक की कल्पना में ठीक ठीक पहुँचा देना जिन्होंने वह अनुभूति या सम्येदना जगाई है कवि के लिए हम अधिक आवश्यक समझते हैं। सद्व्यय या मानुष पाठक अपनी अनुभूति का पथ बहुत कुछ आपसे आप निकाल लेते हैं। इसी प्रकार सच्चे कवियों की अनुभूति का आभास बहुत कुछ उनकी वस्तु योजना की शब्द-भंगी में ही मिल जाता है। इसी भाव को उन्होंने अपने 'काव्य में प्रशशित दृश्य' नामक निबन्ध में प्रगट करते हुए कहा है "मैं आलम्बन मात्र के विशद वर्णन को धोना में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ।"

रसानुभूति में हम अपने नित्य प्रति के जीवन को भूलकर एक काल्पनिक जीवन में तन्मय हो जाते हैं। इसलिये इसको अलौकिक अनुभव के रूप में विद्वानों ने ग्रहण किया है। शुक्ल जी उसे इस रूप में नहीं मानते। वे इस अनुभव को भी जीवन के प्रत्यक्ष अनुभवों के समान ही ग्रहण करते हैं। वे जीवन में ही एक सामञ्जस्यपूर्ण दृष्टा में किया गया अनुभव, रसानुभव के समान मानते हैं। उनका कहना है कि रसानुभूति या काव्यानुभूति की उपयुक्त विशेषता के कारण उसे लोकोत्तर जीवन से परे आदि कहने की जाल चल पड़ी है। पर वास्तव में वह जीवन के भीतर की ही अनुभूति है, आत्मज्ञान से उतरी हुई कोई वस्तु नहीं है।<sup>१</sup> इसके साथ ही यह भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि शुक्ल जी सभी रसों के अनुभव को आनन्दमय नहीं मानते। उनका स्पष्ट विचार है—

“क्रोध, भय, जुगुप्सा और करुणा के सम्बन्ध में साहित्य-प्रेमियों को शायद कुछ अडचन दिखाई पड़े क्योंकि इनकी वास्तविक अनुभूति दुःखात्मक होती है। रसात्वाद आनन्द-स्वरूप कहा गया है, अतः दुःख रूप अनुभूति रस के अन्तर्गत कैसे ली जा सकती है। यह प्रश्न कुछ गड़बड़ डालता दिखाई पड़ेगा। पर “आनन्द” शब्द को व्यक्तिगत सुख भोग के स्थूल अर्थ में ग्रहण करना मुझे ठीक नहीं जँचता। उसका अर्थ में हृदय की व्यक्ति-वद्ध दशा से मुक्त और दल्का दोकर अपनी क्रिया में तत्पर होना ही उपयुक्त समझता हूँ। इस दशा की प्राप्ति के लिए समय-समय पर प्रवृत्ति होना आश्चर्य की बात नहीं। कश्मीरस प्रधान नाटक में दर्शकों के आँसुओं के सम्बन्ध में यह कहना कि “आनन्द में भी तो आँसू आते हैं” केवल बात टालना है। दर्शक वास्तव में दुःख ही का अनुभव करते हैं। हृदय की मुक्तदशा में होने के कारण वह दुःख भी रसात्मक होगा है।”

यह हृदय की मुक्त दशा का अनुभव ही जो कि सत्बोद्धि के अवसर पर होता है रस से युक्त है, पर सुख-प्रधान रस और दुःख-प्रधान रस की अनुभूतियाँ एक सी ही हों ऐसा नहीं। आनन्द व उल्लास की अनुभूति करुण और क्रोध की अनुभूति से बहुत भिन्नता रखती है जो निवारणीय है। रसानुभूति के पहले की अवस्था का भी शुक्ल जी ने वर्णन किया है। (रस की अवस्था तो वस्तु या भाव की पूर्ण व्यंजना होने पर होती है। काव्य के पूर्ण होने पर रस की प्रतीति मानी गयी है। इसके पूर्व की अवस्था, या पूर्ण की उमंग को शुक्ल जी ने रस-प्रवणता या रसोन्मुखता कहकर व्यक्त किया है।<sup>१</sup>

रसानुभूति के ही प्रसंग में एक और महत्वपूर्ण विरलेपण शुक्ल जी का है। भावों की प्रक्रिया के भीतर भाव का कुछ अंश वे आश्रय की चेतना के प्रकाश में मानते हैं और कुछ अन्तस्संज्ञा के भीतर छिपा हुआ। उदाहरण के लिए रति भाव के अन्तर्गत ही कभी कभी अय्या सचारी इस तीव्रता के साथ अपनी चरम सीमा में व्यक्त होता है कि आश्रय के भीतर स्वयं ही रतिभाव की कोमल सत्ता का ज्ञान नहीं रहता। यहाँ अय्या, प्रकाश में और स्थायीभाव रति, अंतस्संज्ञा के भीतर है। शुक्ल जी इसी प्रकार प्रबन्ध काव्य में प्रधान पान के अन्तर्गत मूल, प्रेरक भाव या बीज-भाव मानते हैं। इसी बीज भाव की

१. ‘काव्य में रहस्यवाद’, पृष्ठ ८२।

२. “ ” ” ” ” ७६।

प्रेरणा से घटना-चक्र चलता है और अनेक भाव स्थायी और संचारी बीच में जगते हैं। इसे शुक्ल जी दोनों से भिन्न मानते हुए कहते हैं :—“इस बीज भाव को साहित्य-ग्रंथों में निरूपित स्थायी भाव और अंगीभाव दोनों से भिन्न समझना चाहिए।”<sup>१</sup>

शुक्ल जी ने बीज-भाव के अन्तर्गत कोमल और मधुर, कठोर और तीक्ष्ण दोनों ही प्रकार के भावों को माना है। यदि बीज-भाव मङ्गलमूलक हैं तो उसकी अभिव्यक्ति के क्षेत्र में आये सारे प्रेरित भाव तीक्ष्ण और कठोर होने पर भी सुन्दर होंगे। और इस प्रकार के बीज भाव की प्रतिष्ठा जिस पात्र के अन्तर्गत होगी इसके भावों के साथ पाठकों का तादात्म्य हो सकता है। पर दूसरे प्रकार के पात्र जिनके भावों के साथ पाठकों के भावों का तादात्म्य नहीं होता, मङ्गलमूलक बीज-भाव की प्रतिष्ठा वाले पात्रों की दृष्टि में बाधा डालने वाले होते हैं। उदाहरण के लिए राम, मङ्गलमूलक बीज-भाव को लेकर चलते हैं। यदि वे रावण के प्रति क्रोध या घृणा की व्यञ्जना करेंगे तो इनके साथ पाठक का तादात्म्य होगा पर यदि रावण राम के प्रति क्रोध या घृणा का भाव प्रकट करेगा तो उसके साथ पाठकों के भावों का तादात्म्य नहीं होगा। यही दोनों बातें दो प्रकार की शुक्ल जी द्वारा वर्णित रसानुभूति की कोटियों के कारण रूप हैं।

यह तो हुआ रसानुभूति की दशा का विश्लेषण। इसके लिए कल्पना और भावुकता दोनों ही कवि के लिए आवश्यक हैं। भावुक जन कल्पना-सम्पन्न और भाषा पर अधिकार रखने वाला होता है, तभी कवि होता है।<sup>२</sup> अतः कल्पना और भावुकता के सम्बन्ध से जो रसात्मक बोध के विविधरूप होते हैं उन पर आचार्य शुक्ल ने विस्तार के साथ अपने विचार प्रगट किये हैं। इसके अन्तर्गत उन्होंने काव्यगत रसानुभूति तथा जीवन में रसात्मक बोध के रूपों का वर्णन किया है। इस प्रसंग में भी उनकी नवीन धारणा महत्व की है। शुक्ल जी हमारे बीच में उठने वाले भावों को हमारे चारों ओर फैले हुए जगत् के ही रूपों में प्रतिष्ठित मानते हैं। उनका कथन है कि जब हमारी आँखें देखने में प्रवृत्त होती हैं तब रूप हमारे बाहर प्रतीत होते हैं। जब हमारी श्रुति अन्तर्मुखी होती है तब रूप हमारे भीतर दिखाई पड़ते हैं। बाहर भीतर दोनों ओर रहते हैं रूप ही।<sup>३</sup> उनका स्पष्ट विचार है

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० २०२।

२. 'काव्य में रहस्यवाद' ,, ७६।

३. 'चिन्तामणि' भाग १ ३२६।

हि हमारे भीतर दिशाई करने वाले रूप विधानों का आधार प्रयत्न देने हुए ही रहने हैं। अंतःकरण में उठने वाले रूप भी दो प्रकार के होते हैं। एक तो ऐसे रूप होते हैं जो हमारे चक्षुर्दी प्रकाश में आते हैं जिसका हमारा माह-भवं भी महसूस है और एक एक करके अधिक हमारे अन्तःकरण पर छा आकर पड़ते होते हैं और हम उग गमन क्यों भीते हैं; क्या कर रहे हैं; सब भूल जाते हैं। आने को भूल कर उन्हीं भीखी दर्रों में मुल गिर जाते हैं। आगे खुली रहती है। पर उनकी बाहर की और प्रेरक शक्ति जिसका उन्हीं में लीन हो जाती है। इन दर्रों के माध्य हमारी किमी न किमी भावना का गन्तव्य है। या तो वह सत्त्विकता के दर्रों होने या माता-पिता सम्बन्धी, मित्रों के माह-भवं के या पुत्रावरण के। तबतः यह कि उनमें प्रतीति की छाप ही, उनकी मोहकता और गमगीयता का मूल-कारण है। इस प्रकार की अन्तःकरण की अनुभूति को 'स्मृति' कहते हैं। इनमें ऐसे मुने दर्रों ज्यों के त्यों रहते हैं बुद्धि में सम्प्रतिष्ठा न होकर हमारी भावुकता के ही से सगे होते हैं। दूसरी प्रकार के अन्तःकरण में अनुभूत रूप ये होते हैं जो हमारे प्रायः किये कृतों या त्यों का त्यों प्रतिबिम्ब न केवल उनके आधार पर नये रूप गढ़े करते हैं। इस प्रकार की रूप-योजना चलना के अन्तर्गत है। इस प्रकार हमारा रूप विधानों की शुक्ल जी ने तीन कोटियों में रक्खा है—

१. प्रत्यक्ष रूप-विधान ।

२. स्मृत रूप-विधान ।

३. कल्पित रूप-विधान ।

इन रूप विधानों में से कल्पित रूप विधान के अन्तर्गत तो रसानुभूति जाग्रत करने की क्षमता को सभी ने माना है पर शुक्ल जी का विचार है कि प्रत्यक्ष और स्मृत रूप-विधानों द्वारा भी मार्मिक अनुभूति जागरित होती है और वह रसानुभूति की कोटि में आ सकती है। बात यह है कि हमारे हृदय में प्रत्यक्ष रूप, परम्परा से अतीत काल से प्रभाव डालते हैं और उन्हीं के आधार पर हमारी बातना बनी है। शुक्ल जी का कथन है कि इन प्रत्यक्ष रूपों की मार्मिक अनुभूति जिनमें जितनी ही अधिक होगी वे उतने ही रसानुभूति के उपयुक्त होते हैं<sup>१</sup>। प्रत्यक्ष रूपों की बाहरी मार्मिक अनुभूति ही भावुक का लक्षण है। प्रत्यक्ष के अन्तर्गत शुक्ल जी ने केवल चालुपू आन को ही नहीं लिया परन्तु

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० ३३० ।

२. " " " " ३३१ ।

इसके अन्तर्गत शब्द, गन्ध, रस और स्पर्श को भी माना है क्योंकि जब कभी वस्तु-व्यापार का वर्णन होता है तब इन सभी का महत्त्वपूर्ण स्थान होता है। पर साहित्य-समीक्षक प्रत्यक्ष रूप-विधानों को काव्यानुभूति के अन्तर्गत नहीं मानते क्योंकि काव्य, शब्द-व्यापार है। अतः प्रत्यक्ष का कल्पना के भीतर आया रूप ही शब्द-व्यापारों के द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। काव्य की प्रक्रिया के अन्तर्गत ये रूप कल्पित ही होते हैं अतः जो केवल कवि-कर्म का ही विवेचन करते हैं उनके लिए यह स्वाभाविक ही था कि वे कल्पना-पक्ष पर विचार करते और रूपों और व्यापारों के प्रत्यक्ष-बोध से कोई सम्बन्ध न रखते।

प्रत्यक्ष रूपों के अनुभव को रसात्मक अनुभूति से अलग करने वाली मुख्य बात साधारणीकरण है। इस प्रत्यक्ष अनुभव में साधारणीकरण अर्थात् एक साथ अनेक लोगों का अनुभव रहता है या नहीं रहता, यह प्रश्न विचारणीय है। शुक्ल जी का इस विषय में मत है कि जिस प्रकार काव्य में वर्णित आलम्बनों के कल्पना में उपस्थित होने पर साधारणीकरण होता है, उसी प्रकार हमारे भावों के कुछ आलम्बनों के प्रत्यक्ष सामने आने पर भी उन आलम्बनों के सम्बन्ध में लोक के साथ या कम से कम सहृदयों के साथ हमारा तादात्म्य रहता है। ऐसे विषयों या आलम्बनों के प्रति हमारा जो भाव रहता है वही भाव और भी बहुत से उपस्थित मनुष्यों का रहता है। वे हमारे और लोक के सामान्य आलम्बन रहते हैं। साधारणीकरण के प्रभाव से काव्य-भरण के समय व्यक्तित्व का जैसा परिहार हो जाता है वैसा ही प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति के समय भी कुछ दशाओं में होता है। अतः इस प्रकार की प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूतियों को रसानुभूति के अन्तर्गत मानने में कोई बाधा नहीं।\* यह दशा उन दृश्यों के द्वारा प्राप्त होती है जो मनुष्यमान या सहृदयमान पर प्रभाव डालने वाले होते हैं। अब हम रस-दशा का और अधिक विश्लेषण करके प्रत्येक रस को लेकर रस दशा की विशेषताओं-द्वारा वह देने का प्रयत्न करेंगे कि प्रत्यक्ष रूपानुभूति के अन्तर्गत भी उन विशेषताओं का समावेश कहाँ तक रहता है।

रसात्मक अनुभूति के शुक्ल जी ने दो लक्षण कहे हैं—१. अनुभूति-काल में अपने व्यक्तित्व के सम्बन्ध की भावना का परिहार और २. किसी भाव के आलम्बन या सहृदय-मात्र के साथ साधारणीकरण अर्थात् उस आलम्बन के प्रति सारे सहृदयों के हृदय में भी भाव का उदय।\*

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ ३३७।

२. " " " ३३६।

इन दोनों का समावेश शुक्ल जी प्रत्यक्ष रूप निशान के अन्तर्गत करते हैं उनका कथन है कि "यदि हम इन दोनों बातों को प्रत्यक्ष उपस्थित आलम्बनों के प्रति जगने वाले भावों की अनुभूतियों पर पड़कर देखते हैं तो पता चलता है कि कुछ भावों में तो ये बातें कुछ ही दशाओं में या कुछ अर्थों तक घटित होती हैं और कुछ में बहुत दूर तक या बरामूर ।" इसकी पुष्टि शुक्ल जी ने एक स्थायी भाव को लेकर की है । रति भाव के अन्तर्गत गहरी प्रेमानुभूति में व्यक्ति अपने तम वदन को भूला रहता है । बीच बीच में यदि उसे स्मरण हर्ष, विषाद आदि होता है तब भी आत्म विस्मृति की अवस्था रहती है । हाँ, यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक व्यक्ति की प्रेमानुभूति संदेह सभी सहृदयों के हृदयों में उसी भाव का उदय नहीं कराती, पर इसके साथ यह भी कथन असत्य होगा कि कोई भी रति भाव की प्रत्यक्ष अनुभूति, सब के हृदय में भाव नहीं उठा सकती । जैसा कि आलम्बन यदि अत्यन्त मोहक होता है तो सभी को उसकी रमणीयता के प्रमान बरा उसके प्रति प्रेम या अनुभव होता है ।

'हाव' में तो यह बात होती है । ऐसे पात्र होते हैं कि उनके सामने आने पर अपने व्यक्तिगत मुलदुल भूल सभी या बहुतेरे एक विचित्र आह्लाद का अनुभव करते हैं । इसी प्रकार 'उत्साह' की भी बात है । यदि उत्साह ऐसा है जिसमें केवल व्यक्तिगत लाभ के सम्बन्ध का साहस आता है तो बात दूसरी है पर यदि काम ऐसा है जिसमें सभी का या अधिकांश व्यक्तियों का भला होता है तो अवश्य सहृदय व्यक्ति उन व्यक्तियों की भावनाओं के साथ एक हो जाते हैं और अपने व्यक्ति को कुछ चरणों के लिए भूल जाते हैं । यही बात क्रोध के सम्बन्ध में भी है । क्रोध यदि किसी सार्वजनिक हानि पहुँचाने वाले व्यक्ति के प्रति है तो उस क्रोध का रसात्मक अनुभव हमें अवश्य होगा । 'शोक' स्थायी भाव के सम्बन्ध में शुक्ल जी ने कहा है :—

" 'शोक' अपनी निज की दृष्ट हानि पर होता है और 'करुणा' दूसरों की दुर्गति या पीड़ा पर होती है ।" इस प्रकार 'शोक' की अनुभूति रसात्मक नहीं पर 'करुणा' की अनुभूति को तो हम रसात्मक मान ही सकते हैं । प्रकृति के नाना प्रकार के मधुर दृश्यों में अपने को भूल जाना तो और भी स्वाभाविक और स्वयं सिद्ध सा है और इस प्रकार शुक्लजी का निष्कर्ष यही है कि "रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से



सर्वथा पृथक् कोई अन्तर्वृत्ति नहीं है बल्कि उसी का एक उदात्त और अवदात्त स्वरूप है।<sup>१</sup>

शुक्लजी के इस विवेचन से 'रसानुभूति के अलौकिकरूप' का भी भगवा साफ हो जाता है। आजकल बहुत से लोग रस की अनुभूति को अलौकिक नहीं मानना चाहते हैं उनका कथन है कि रसात्मक अनुभूति हमें लोक के नीचे जीवन के मध्य भी होती है। शुक्लजी ने अपने प्रत्यक्ष रूप विधान के अन्तर्गत कुछ उसी समस्या को हल किया है। शुक्लजी प्रत्येक रसात्मक अनुभूति को समूहगत मानते हैं और ये व्यक्तिगत सभी अनुभूतियों को भी रस की फोटी में ले जाते हैं। रसानुभूति के लिये व्यक्तिगत अनुभूति को रस की फोटी में मानने के दोनों लक्षण जो कि ऊपर कहे गये हैं होने चाहिये।

रसात्मक रस का दूसरा स्वरूप शुक्लजी स्मृत रूप विधान मानते हैं। शुक्लजी के ही शब्दों में "जिस प्रकार हमारी याँत्रों के सामने आये हुए कुछ रूप व्यापार हमें रसात्मक भावों में भग्न करते हैं उसी प्रकार भूतकाल में प्रत्यक्ष की हुई कुछ परोक्ष वस्तुओं का वास्तविक स्मरण भी कभी-कभी रसात्मक होता है।"<sup>२</sup> इस स्मृति को वह दो प्रकार की मानते हैं—एक विशुद्ध स्मृति और दूसरी प्रत्यक्षाभित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान।

विशुद्ध स्मृति के अन्तर्गत वे वस्तुएँ आती हैं जिनका प्रत्यक्ष अतीतकाल में हमने किया था और वही हमारे अन्तःकरण में उपस्थित होकर हमें भावभग्न करती हैं। इनमें रसानुभूति का कारण साहचर्य भी विशेष रूप में होता है। साहचर्य का प्रत्यक्ष दशा के समय चाहे उतना प्रभाव न हो पर समय और स्थान का व्यवधान पड़ते ही उसका माधुर्य अनोखा हो जाता है। "इस साहचर्य का प्रभाव सबसे प्रबल रूप में स्मरण काल के भीतर देखा जाता है"<sup>३</sup> यह शुक्लजी का भी विचार है। शुक्लजी स्मरण द्वारा रसानुभूति के भीतर रति, हास और करुणा को ही विशेष रूप से मानते हैं अन्य भाव इसके भीतर कम आते हैं।

प्रत्यभिज्ञान तर होता है जब किसी प्रत्यक्ष देसी वस्तु या दृश्य से उसके सम्बन्ध की अनेक बातें याद हो आती हैं। इसमें कुछ अश रहता है और बहुत सा अश उसके

१. देखिए 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० ३४४।

२. " " " " ३४५।

३. " " " " ३४६।

सम्बन्ध से स्मरण में आता है। शुक्लजी इसमें भी रस संचार की गहरी शक्ति मानते हैं। प्रत्यभिज्ञान का वर्णन सरासर वाक्यों में आता है।

स्मृत रूप विधान के अन्तर्गत शुक्ल जी एक और दशा लेते हैं वह है 'स्मृत्याभास कल्पना' की। इसका सम्बन्ध 'अध्ययन' से है।<sup>१</sup> किसी इतिहास में पढ़ी घटना की स्मृति जो पहले कल्पना द्वारा प्रत्यक्ष हो चुकी है इसके अन्तर्गत है। शुक्ल जी आप्त शब्द या इतिहास इसका आधार मानते हैं। दूसरे प्रकार की 'स्मृत्याभास कल्पना' वे किसी ऐसे दृश्य के प्रत्यक्ष होने पर अध्ययन द्वारा कल्पना से प्रत्यक्ष किये गये दृश्यों की स्मृति के भीतर मानते हैं। यथार्थ में यह कोई आराग विधान नहीं। निरीक्षण द्वारा नहीं बरन् अध्ययन द्वारा प्रत्यक्ष किये गये रूपों का ही यह स्मृत रूप होता है। इस रूप विधान के अन्तर्गत अतीत का आकर्षण काम करता है और उसी के कारण ही इसे रसात्मक स्वरूप प्राप्त होता है।

तीसरा और अन्तिम तथा प्रधान रसात्मक बोध का रूप कल्पित रूप विधान है। काव्य में कल्पना का बड़ा महत्व पूर्ण स्थान है। कल्पना हमें रसात्मक बोध ग्रहण रसानुभूति में सहायता देती है। पर यह कल्पना साधन ही है साध्य नहीं। शुक्ल जी ने स्पष्ट यह दिया है ('कविता में कल्पना को हम साधन मानते हैं साध्य नहीं')<sup>२</sup> रसात्मक बोध या कल्पित रूप विधान सभी को मान्य है। शुक्ल जी कल्पना से केवल 'नूतना सृष्टि का जो चमत्कार उत्पन्न करने में ही सहायक होती है, सात्यक नहीं लेते, बरन् उनके विचार से कल्पना हमारे सामने मार्मिकता से भरे रूपों को खड़ा करती है जिनमें हमारी भावनायें मग्न होती हैं। रूप उपस्थित करना कल्पना या ही व्यापार है अतः भावों का भी मूर्त रूप खड़ा करना कल्पना का ही काम है। चिन्तामणि में शुक्ल जी कहते हैं।

“सारा रूप विधान कल्पना ही करती है अतः अनुभाव कहे जाने वाले व्यापारों और चेष्टाओं द्वारा आशय को जो रूप दिया जाता है वह भी कल्पना ही द्वारा।”<sup>३</sup> अनदेखे चित्र भी वरपना उपस्थित करती है, पर हमारी अनुभूति को उकसाने वाले चित्रों व रूपों का आधार देखे चित्र ही हो सकते हैं। नितान्त अलौकिक रूप विधान केवल वैचित्र्य का ही भंडार रहेगा। भाव का आगम उसमें नहीं हो पायेगा। अतः

विभाव को पूर्ण रीति से हमारे सामने उपस्थित करना कल्पना का मुख्य कार्य है।  
उहने का अर्थ यह है कि कल्पना का कार्य प्रस्तुत अप्रस्तुत दोनों को ही कविता में  
प्रत्यक्ष करा देना है। अप्रस्तुत भी भाव के साथ हो क्योंकि भाव की प्रेरणा से जो,  
अप्रस्तुत लाये जाते हैं उनकी प्रगतिष्णुता पर कवि की दृष्टि रहती है इस बात पर रहती  
है—कि इनके द्वारा भी वैसी ही भावना जगे जैसी प्रस्तुत के सम्यन्ध में।<sup>११</sup>

इसके अतिरिक्त कल्पना का कार्य भाषा को अधिक व्यञ्ज, मार्मिक और चमत्कार  
पूर्ण बनाने में भी रहता है। लक्षणा और व्यञ्जना नामक शक्तियाँ कल्पना द्वारा ही  
उपस्थित होती हैं जो हमें स्वात्मक बोध में सहायता देती हैं। प्रह एक एक ध्यापार को  
एक एक क्रिया का रूप देकर उसका दृश्य सामने उपस्थित कर देती हैं। अमूर्त भाव  
नाओं को मूर्त बना देना कल्पना का ही काम है। अतः कल्पना का भाव के सम्यन्ध में  
काव्य में बड़ा महत्व है। इस प्रकार हम देखते हैं कि शुक्ल जी रस सिद्धान्त के दृढ़  
पक्षपाती थे। उनका विश्वास था कि यथार्थतः काव्य, रस में ही है। उसका रूप सुग  
युग में बदलते आदर्शों और बदलती मनोवृत्तियों के साथ नर्तन होता रहता है, किन्तु  
आधार में बड़ी प्राचीन आचार्यों द्वारा स्थापित गहरी नींव अवश्य रहेगी। 'काव्य में  
रहस्यवाद' के अन्तिम पृष्ठ में उन्होंने लिखा है।

“इस परीक्षालय की नूतन प्रतिष्ठा के लिए हमें अपनी रस निरूपण पद्धति का  
आधुनिक मनोविज्ञान आदि की सहायता से खूब प्रसार और उत्कार करना पड़ेगा। इस  
पद्धति की नींव बहुत दूर तक डाली गयी है, पर इच्छे टाँचों का नए नए अनुभवों के  
अनुसार, अनेक दिशाओं में फैलाना बहुत जरूरी है।”<sup>१२</sup> इस प्रकार रस सिद्धान्त की  
व्यापता शुक्ल जी के विचार से स्पष्ट है।

काव्य के सम्यन्ध में प्राचीन सिद्धान्तों पर शुक्ल जी के विचार जान लेने के पश्चात्  
आधुनिकवादों पर उनके विचार जानना भी आवश्यक है। आधुनिकवादों में प्रमुखा  
प्रचलित, यथार्थवाद आदर्शवाद, अभिव्यक्तिवाद, छायावाद, रहस्यवाद आदि हैं।  
शुक्ल जी का विचार साहित्य में अनेकवादों के प्रचलन में सहयोग नहीं देता। यथार्थ  
मेंवादों के चक्कर में पड़कर सुन्दर काव्य बनपता ही है। यह बात दूसरी है कि काव्य  
सम्यन्धी आलोचना के लिए हम इनवादों की विशेषताओं का वर्णन करें। परवाद के

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ ३६२।

२ काव्य में रहस्यवाद „ १२१।

भीतर आकर सांप्रदायिक संकीर्णता सी आ जाती है। शुक्ल जी काव्य को सांप्रदायिकता से दूर की वस्तु मानते हैं, इसी दृष्टिकोण से उन्होंने इन सभी बातों पर विचार किया है। सबसे पहले हम रहस्यवाद को लेते हैं।

### रहस्यवाद

रहस्यवाद पर उनकी स्वतंत्र, पुस्तक है 'काव्य में रहस्यवाद', जिसमें उन्होंने रहस्यवाद के अतिरिक्त, अभिव्यंजनाविवाद, कलावाद, छायावाद, रस, छंद अलंकार आदि पर भी विचार किया और जिससे आवश्यक उदाहरण विचारणीय प्रसंगों में दिये जा चुके हैं। रहस्यवाद के सम्बन्ध में शुक्ल जी ने यह विचार किया है कि काव्य में रहस्यवाद का क्या स्थान है? कहीं तक रहस्य भावना काव्य के लिए उपयुक्त है और कहां तक अनुपयुक्त, तथा हिन्दी काव्य में रहस्यवाद को लेकर लिखे गये काव्य कहां तक काव्यत्व का समावेश करते हैं और कहीं तक वे भारतीय हैं, इन सभी बातों का विचार उन्होंने 'काव्य में रहस्यवाद' 'जायसी ग्रंथावली की भूमिका' तथा 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में किया है। रहस्यवाद यथार्थ में एक दार्शनिक विद्वान्त है जो अद्वैतवाद से विरोध सम्बन्ध रखता है और इसको लेकर भारत में ही नहीं अन्य देशों में अनेक सम्प्रदाय बने हैं, सूफ़ी रहस्यवादी, निगुंशी आदि इसी से सम्बन्धित हैं। साधन की दृष्टि से अनेक प्रकार की क्रियाओं के बीच अपने को परमात्मात्मय और अपने भीतर उसका अनुभव करना या उस अन्वक्त और असीम से कोई सम्बन्ध स्थापित करना आदि बातें इसके भीतर प्रचलित थीं। पर शुक्ल जी का विचार है कि काव्य के लिए साम्प्रदायिक साधना का कोई महत्व नहीं। उनकी दृष्टि से काव्य के स्वरूप भौतिक और लौकिक है। हमारी देखी सुनी इन्द्रियगोचर या इन्द्रिय गम्य बातें वा भावनाएँ ही काव्य का आधार और विषय बन सकती हैं अलौकिक अगोचर और अज्ञान नहीं। इस प्रकार का आचार एवं विषय ग्रहण करने पर काव्य विलक्षण और चमत्कार पूर्ण चाहे भले हो पर व्यापक व प्रभावशाली नहीं हो सकता। और इस विचार के तो वे विरोधी हैं कि रहस्यवाद काव्य ही काव्य है अन्य नहीं। इस विचार को उन्होंने स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया है:—

“यदि विचारने की बात है कि किसी अगोचर और अज्ञात के प्रेम में आँसुओं की आकाशगंगा में तैरने, हृदय की नसों का सितार बजाने, प्रियतम असीम के संग नग्न प्रलय सा ताड़न करने या मुन्दे नयन पलकों के भीतर किसी रहस्य का सुखमय चित्र देखने की ही—‘भी’ तक तो कोई हर्ज न था—कविता कहना कहां तक ठीक है?”

शुक्ल जी कविता को मनोभावों का चित्रण मानते हैं और हमारे मनोभावों का सम्यन्ध गोनर जगत से ही विशेष है। जो अगोचर है, अव्यक्त है, अनुमुना है उसके साथ प्रेम सम्बन्ध कैसा ? अतः भारतीय दृष्टि कोण से उसे प्रेम या धृष्टा का पात्र बनाने के लिए उस अव्यक्त, असीम व निराकार को सगुण व साकार रूप में प्रतिष्ठित किया है और उसके पश्चात् उसे भक्ति व काव्यगत भावों का विषय बनाया है जो सर्वथा संगत है। चाहे राम की भक्ति हो, चाहे विष्णु, शिव या शक्ति की इन सभी का एक स्वरूप हमारे सामने है और उनके गुण भी हमारे बीच में हैं अतः ये काव्य के विषय हो सके हैं। पर अव्यक्त व असीम अपने अव्यक्त रूप में कैसे भावों का विषय हो सकता है ? भाव कैसे उस पर टिक सकते हैं ? यह बात उनके लिए समस्या है। यह जिज्ञासा का विषय हो सकता है जैसा कि दर्शनों में है पर प्रेम या अभिलाषा की पक्ष नहीं। उनका कथन है कि:—“भारतीय दृष्टि के अनुसार अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाषा या लालसा नहीं।”<sup>१</sup> और इसी भाव को और स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं:—

“जिज्ञासा और लालसा में बड़ा भेद है। जिज्ञासा केवल जानने की इच्छा है। उसका श्रेय वस्तु के प्रति राग, द्वेष, प्रेम, घृणा इत्यादि का कोई लगाव नहीं होता। उसका सम्बन्ध शुद्ध ज्ञान से होता है। इसके विपरीत लालसा या अभिलाषा रति भाव का एक अंग है। अव्यक्त ब्रह्म की जिज्ञासा और व्यक्त सगुण ईश्वर या मगवान् के सान्निध्य की अभिलाषा, यही भारतीय पद्धति है। अव्यक्त, अभौतिक और अज्ञात की अभिलाषा, यह विलकुल विदेशी कल्पना है।—अव्यक्त, अगोचर, ज्ञानकाण्ड का विषय है। हमारे यहाँ न वह उपासना क्षेत्र में घसीटा गया है, न काव्य-क्षेत्र में।”<sup>२</sup>

यहाँ पर शुक्लजी ने यह बात मान ली है कि अव्यक्त व असीम ब्रह्मज्ञान का या रोज का विषय है और सगुण, साकार अथवा अवसर के रूप में प्रतिष्ठित ब्रह्म भक्ति या उपासना का विषय। निराकार और असीम ब्रह्म को वे अज्ञात मानते हैं। यहाँ पर दोनों दृष्टियों में भेद उपस्थित होता है। शुक्लजी ज्ञात या सगुण ईश्वर ही को उपासना का विषय मानते हैं। पर यदि हम सगुण का अर्थ अवतार में प्रतिष्ठित लेते हैं तब तो आज कल की सामान्य मान्यता एवं विश्वास पर घका लगता है। यह अवतारवाद ही

विन्नक्षणा लिये है। अचतारवाद के रूप में तो हम मनुष्य की ही उपासना और गुणगान करते हैं। हमारी बुद्धि और जिज्ञासा की वृत्ति भी इस बात से ही होती है कि ब्रह्म असीम है, निराकार है। वह अशत अथ नहीं रहा, धों, पूर्ण शत अवश्य नहीं है। वह असीम और निराकार रूप में ही शत है, और सभी रहस्यवादी उसे अव्यक्त भी नहीं मानते, परन्तु अधिकांश रहस्यवादी तो उसे अशतः व्यक्त ही मानकर अपना प्रेम या श्रद्धा प्रकट करते हैं और उस व्यक्त रूप में असीमता एवं निराकारता की कल्पना करके मानों भावों और बुद्धि दोनों का ही सामंजस्य उपस्थित करते हैं अतः यह बात कि रहस्यवादी काव्य का विषय असीम या निराकार ब्रह्म है इसलिये उसमें भाव नहीं आ सकते, पूर्ण सत्य नहीं है। रहस्यवादी उस शत और व्यक्त ईश्वर को लेते हैं जो उन्हें अशत शत और अशतः व्यक्त जान पड़ता है, पर जिसका स्वभाव निराकार और असीम है और उसकी सत्ता तथा उसकी अभिव्यक्ति की एक भल्लक पाकर वे आत्म विभोर हो जाते हैं अतः रहस्यवाद की भावना में काव्य का क्षेत्र खुला है।

यथार्थतः शुक्ल जी का विरोध 'रहस्यवाद' के भीतर काव्य में बड़ी गई साम्प्रदायिक बातों से है जो कबीर आदि निर्गुणियों में भरी पड़ी हैं और जिनकी ओर ही उनका सकेत भी है। वे सचमुच काव्यभाषना को किरकिरा कर देती हैं, पर यथार्थतः उदार रहस्य-वादि को शुक्ल जी काव्य में महत्व देते हैं। रहस्य भाषना को वे काव्य की एक उच्च भाषना मानते हैं। उनका विश्वास यह है कि किसी धार्मिक सम्प्रदाय से सम्बन्धित होकर जब रहस्यवाद काव्य में आता है तो उसके भीतर सार्वजनिक अनुभूति को प्रभावित करने की शक्ति नहीं रहती। काव्य का उद्देश्य सार्वजनिक भाषा है। रस सिद्धान्त में साधारणीकरण का विशेष महत्व है जो कि साम्प्रदायिक भाषना में सम्भव नहीं है। किन्तु स्वाभाविक रहस्यभाषना सभी की अनुभूति हो सकती है। जैसे अपने अनुभव से परमात्मा की शक्ति पर सभी लोगों का या अधिकांश का विश्वास होता है वैसे ही अधिकांश को इसका भी अनुभव हो सकता है, कम से कम उसके बीज तो रहते ही हैं। अतः इस प्रकार की स्वाभाविक रहस्यभाषना अपना प्रमुख स्थान रखने की क्षमता रखती है। शुक्ल जी इस बात को मानते हैं वे कहते हैं "स्वाभाविक रहस्य भाषना बड़ी रमणीय और मधुर भाषना है, इसमें सन्देह नहीं। रसभूमि में इसका एक विशेष स्थान हम स्वीकार करते हैं। उसे हम अनेक मधुर और रमणीय मनोवृत्तियों में से एक मनोवृत्ति या अन्तर्दशा मानते हैं जिसका अनुभव ऊँचे कवि और अनुभूतियों के बीच कभी कभी प्रकरण प्राप्त होने पर किया करते हैं। पर किसी वाद के साथ सम्बद्ध करके उसे

हम काव्य का एक सिद्धान्त मार्ग ( Creed ) स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं ।”

काव्य सिद्धान्त के रूप में रहस्यवाद कभी नहीं आ सकता । क्योंकि रहस्यवाद का सम्बन्ध ऐसे प्रकार के भाव, मनोवृत्ति या दृष्टिकोण से है और सभी काव्य के क्षेत्र पर इसका प्रभाव नहीं है । काव्य का कोई भी सिद्धान्त पूरे काव्य पर लागू होता है इसी प्रकार के सिद्धान्त स्वनि, वक्रोक्ति, अलंकार आदि हैं जो सभी उत्तम काव्य में होते हैं । पर रहस्य भावना काव्य गत एक भावना हो सकती है, जिसे हम जीवन की उच्च भावना कह सकते हैं, पर सर्वव्यापी नहीं ।

काव्य के अन्तर्गत सामान्य अनुभव ही आते हैं और इस दृष्टि से ईश्वर या आत्मा का अनुभव सामान्य अनुभव नहीं, विशिष्ट अनुभव है अतः शुक्ल जी इसे काव्य के क्षेत्र से बाहर की वस्तु मानते हैं । उनका कथन है कि काव्य का सम्बन्ध मनोमय कोश से ही है <sup>१</sup> “मनोमय कोश ही प्रकृत काव्य भूमि है, यही हमारा पक्ष है” <sup>२</sup> हमारी लालसा, सुख, दुःख आदि की भावनाओं का यहीं तक क्षेत्र रहता है इसके ऊपर नहीं । सुख या आनन्द प्राप्ति के लिए ही मनुष्य अभिलाषा करता है क्योंकि जितना सुख या आनन्द बढ़ पाता है उससे उसकी तृप्ति नहीं होती अतः वह उसे अधिक पूर्णता के रूप में देखने के लिए शुक्ल जी के विचार से चार क्षेत्रों का सहारा लेता है ।

“१—इस भूलोक के गहर पर व्यक्त जगत् के भीतर ही किसी अन्य लोक में ।

२—इस भूलोक के भीतर ही पर अतीत के क्षेत्र में ।

३—इस भूलोक के भीतर ही पर भविष्य के गर्भ में ।

४—इस गोचर जगत् के परे अमौलिक और अव्यक्त क्षेत्र में ।”

इनमें से प्रथम में स्वर्ग या वैकुण्ठ या इन्द्रपुरी आदि की कल्पना है, द्वितीय का स्वरूप इतिहास, पुराण, कथा आदि के ग्रंथों में मिलता है, तृतीय की कल्पना नवीन है, इसमें आगे की नवीन दुनिया बनाने के सुख स्वप्न चलते हैं । चौथे रूप को <sup>३</sup> के अन्तर्गत ही मानते हैं । उनका कथन है—

“जो भविष्य प्रेम कहा जाता है वह वास्तव में प्रस्तुत जीवन का प्रेम है जो

१. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ ११२ ।

२. “ ” ” ” ३० ।

३. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ ४३, ४४ ।

का सचरण कराके कवि को भविष्य सुख-सौन्दर्य के चित्रण में प्रवृत्त करता है। वही बात यहाँ भी है। वास्तव में वह इसी जगत् के सुख-सौन्दर्य की आसक्ति या प्रेम है जो सचारी के रूप में आशा या अभिलाषा का उन्मेष करवे, इस सुख-सौन्दर्य को किसी अज्ञात या अव्यक्त क्षेत्र में ले जाकर पूर्ण करने की ओर प्रवृत्त करता है। अतः तात्त्विक दृष्टि से, मनोविज्ञान की दृष्टि से, साहित्य की दृष्टि से, “अज्ञात की लालसा” कोई भाव ही नहीं है। वह केवल “ज्ञात की लालसा” है जो भाषा की छिपानेवाली वृत्ति के सहारे ‘अज्ञात की लालसा कही जाती है’। अतः हमें यह देखना चाहिये कि यदि यह ज्ञात की ही लालसा है तो और प्रकार की लालसा में और इसमें क्या भेद है? और इसी निर्णय में इसकी काव्यगत महत्ता भी स्पष्ट हो जायगी। भौतिक वस्तुओं की लालसा में उनकी प्राप्ति असम्भव नहीं। ‘लालसा’ के साथ प्रयत्न और सफलता पर उसके पश्चात् उस वस्तु के साथ जीवन भर सम्बन्ध या निष्पत्ति दो ही बातें होती हैं। लालसा के बाद प्रयत्न की आवश्यकता में काव्य का पूरा क्षेत्र आ सकता है। निष्पत्ति तो ‘लालसा’ के साथ अभिप्राय के सम्बन्ध से है ही। इसलिए यदि हम ‘ज्ञात की लालसा’ मान लें तो काव्य का क्षेत्र उपस्थित हो जाता है और यह क्षेत्र जगत् के रूप में व्यक्त असीम का है। सम्पूर्ण विश्व में एक सम्बन्ध स्वरूप ढूँढ़ना, सब को एक से सम्बन्धित करना, ही रहस्यवादी दृष्टि के अन्तर्गत है। (रहस्यवादी, जगत् को परमात्मा की रचना नहीं मानता बल्कि उसकी अभिव्यक्ति मानता है अतः उसका फल फल से भोह है और इस दृष्टि से काव्य का क्षेत्र उसके लिए खुला है उसकी लालसा सभी उच्च एवं पवित्र आत्माओं की लालसा है। हाँ, यह अवश्य है कि इसका अनुभव हम जीवन-सर्पण के बीच में नहीं करते, बल्कि उसे शान्ति के क्षणों में ही प्राप्त करते हैं। शुक्ल जी ने सच्ची रहस्यवाद के अन्तर्गत इस प्रवृत्ति को स्वीकार किया है।) मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वे अज्ञात या अव्यक्त के प्रति हृदय का सम्बन्ध असम्भव मानते हैं और कहते हैं कि :—

“हमारा कहना यही है कि हृदय का अव्यक्त और अगोचर से कोई सम्बन्ध नहीं हो सकता। प्रेम, अभिलाषा, जो कुछ प्रगट किया जायगा वह व्यक्त और गोचर ही के प्रति होगा।”

शुक्ल जी के विचार से जहाँ भक्ति के भारतीय स्वरूप को किसी प्रकार से बाधा

१. काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३४।

२. काव्य में रहस्यवाद, पृष्ठ २०।

३. “ ” ” ।



पहुँची वहाँ ही मनुष्य के भीतर ही स्वामानिभ भक्ति भावना इस रूप में प्रकट हुई। अतः यह भक्ति-भावना का ही एक स्वरूप समझना चाहिए उससे भिन्न नहीं। शुक्लजी के निवारानुसार यह समझ रखना चाहिए कि काव्यगत रहस्यवाद की उन्मात् भक्ति की व्यापक व्यंजना के लिए ही फारस, यरव, तथा योरप में हुई जहाँ पैगम्बरी मतों के कारण मनुष्य का हृदय बँधा बँधा ऊन रहा था। वे इस प्रकार की परिस्थिति को रहस्यवाद के प्रादुर्भाव का कारण मानते हैं। इस प्रकार की वादा यहाँ पर न रहने के कारण भारतीय भक्ति-प्रवृत्ति के अन्तर्गत जहाँ एक ओर सगुण व साकार भक्ति का स्वरूप मिलता है वहाँ ही उपनिषदों तथा अन्य ग्रंथों में, प्रकृति के कण कण में चेतन शक्ति की अनुभूति का भी स्पष्ट प्रकाशन है। वर्तमान समय में यह दूसरा रूप रहस्यवाद के अन्तर्गत ही आ गया है। इस प्रकार भक्ति और रहस्यवाद में भावना की दृष्टि से कोई अन्तर नहीं केवल प्रकाशन-शैली अथवा प्रणाली के भेद से ही दोनों की बीच गहरी खाई सी जान पड़ती है। शुक्लजी अवतारवाद के मूल में भी रहस्यवाद मानते हैं। उनका कहना है कि भारतीय भक्ति मार्ग रहस्यभावना का निश्चित स्वरूप है। जब तक उसमें रहस्य या गुह्य भाव रहे तब तक वे योग-संन आदि से सम्बन्धित रहे पर उसे स्वरूप में प्रतिपादित करने के बाद भक्ति प्रबल रूप से आई। अवतारवाद दोनों के बीच की अवस्था है। यथार्थ में भक्ति का पल्ला अवतारवाद को लेकर ही भारी पड़ा और काव्य, भक्ति को लेकर चला, रहस्य को लेकर नहीं। इस विषय पर शुक्लजी ने लिखा है:—

“अवतारवाद मूल में तो रहस्यवाद के रूप में रहा, पर आगे चल कर यह पूर्ण प्रकाशवाद के रूप में पल्लवित हुआ। रहस्य का उद्घाटन हुआ और राम कृष्ण के निर्दिष्ट रूप और लोक-विभूति का विकास हुआ। उसी प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति या कला को लेकर हमारा भक्ति-काव्य प्रसरण हुआ, छिपे रहस्य को लेकर नहीं।”

छिपे रहस्य को लेकर उसे हम भावनाओं का विषय नहीं बना सकते। भावनाओं का विषय नहीं बन सकता है जो स्पष्ट और गोचर हो। चाहे वह परमात्मा का स्वरूप हो चाहे मनुष्य का। जिसका जीवन में किसी न किसी रूप में मनुष्य को अनुभव हुआ है वही भावों का और कविता का विषय हो सकता है। इसलिए नागप्रदानिक रहस्यवाद को लेकर चलने वाली कविताओं में शुक्ल जी दो निरन्तर-जनक बातें बताते हैं। एक भावों की मज्जादंड का अभाव और दूसरी, व्यंग्य की प्रतिमा

उनमें व्युत्पन्न 'अधिकांश भावों को कोई हृदय ने सच्चे भाव नहीं कह सकता । अतः उनकी व्यञ्जना की उल्लङ्घना भी एक भरी नकल सी जान पड़ती है ।' जहाँ पर सच्चे भावों का अभाव होगा वहाँ श्रोता या पाठक को काव्यानुभूति न होगी और इस प्रकार काव्य प्रभावहीन होगा । इसलिए शुक्ल जी का निर्णय यह है कि सांभ्रदायिक या धार्मिक रूप में जो रहस्यवाद का स्वरूप योग, तन्त्र या पारश्चात्य सम्प्रदायों में है वह काव्य का विषय नहीं हो सकता । काव्य की रहस्य भावना उनसे स्वच्छन्द वह भावना है जिसमें कवि और उसके साथ ही साथ श्रोता या पाठक भी विश्व के कण कण में, प्रकृति के अंग अंग में उसकी एक एक गति में असीम परमात्मा की भावाभिव्यक्ति देखता है और मानव तथा प्रकृति के जीवन का प्रत्येक व्यक्ति समस्त विश्व की सूक्ष्म भावनाओं से सम्बन्धित है ।

### अभिव्यञ्जनावेद

रहस्यवाद के नाद हम अभिव्यञ्जनावेद पर शुक्ल जी के विचारों को लेते हैं । चिन्तन द्वारा उत्पन्न विषयों को सम्मुख रखना, सत्य के निविष्ट स्वरूपों को स्पष्ट करना, अस्तित्व का खड्डन करना आदि दर्शन या विज्ञान का कार्य है । अतः विचार की नवीनता को हम काव्य का गुण नहीं मान सकते, क्योंकि नवीन विचार सदैव काव्य नहीं होते । फिर काव्य है क्या ? काव्य को कथन की विशेषता कह सकते हैं । साधारण जनता की भाषा में भी इस मत का प्रकाशन किया गया है 'उक्ति विशेषो कव्यम् भाषा जा होय सा होय ।' तो उस उक्ति विशेष, अभिव्यक्ति के दृष्ट में ही काव्य विशेषता मानना, काव्य की आत्मा समझना, कुछ विद्वानों की दृष्टि से ठीक समझा गया और इसी के आधार पर कथन की वक्रता को काव्य की आत्मा माना गया । संस्कृत का 'वक्रोक्तिवाद' इसी विचार को लेकर चला और आचार्य कुन्तल के 'वक्रोक्ति जीवितम्' में वक्रोक्ति ही काव्य का जीवन है, यह प्रतिपादित किया गया । अभिव्यञ्जनावेद भी इसी कथन की विशेषता पर ही जोर देता है । कथन की विशेषता पर जोर देने से ही अनेक प्रकार के अलंकारों का समावेश हुआ है और कठना, सूक्त, ऊहा का इतना अधिक प्रयोग रीतिशाली साहित्य में देखा जाता है । शुक्ल जी के विचार से अभिव्यञ्जनावेद घरे घार शब्दाटमर की ओर हम ले जाता है । उनका कथन है कि —

“अभिव्यञ्जनावेद किम प्रकार व्यञ्जन प्रणाली की वक्रता और विलक्षणता पर ही

जोर देता है, यह हम देख चुके हैं। यह हमारे यहाँ का पुराना पत्रोपनिषद् हो है, यह भी हम निरूपित कर आये। उसके धारण शब्दाट्मक की कितनी अधिकता हुई है, यह बात भी हम देख रहे हैं।<sup>१११</sup> 'काव्य में रहस्यवाद' पुस्तक में हमारा भली प्रकार निरूपण शुक्लजी ने किया है। अभिव्यक्ति की विलक्षणता काव्य का एक अंग अवश्य है, पर सत्य कुछ नहीं है, उसका आत्मा भी नहीं है, क्योंकि केवल अभिव्यक्ति का वस्तु पर ही जोर देने से काव्य का स्वरूप केवल चमत्कारमय हो जाता है। उसमें समशीलता या तन्मयता का गुण रहना भी स्वाभाविक है इसलिए हमें भाव की अभिव्यजना को काव्य कहना चाहिए, यदि अभिव्यजना को उक्ति की विलक्षणता के रूप में लिया जाय। पर कवि के लिए साध्य 'भाव' है। अभिव्यक्ति की वस्तु नहीं। भावानुभूति के साथ साथ वह स्वाभाविक रूप में आकर ही काव्य का गौरव बढ़ाती है। उदाहरण के लिए छोटे बच्चे अपने भाव की अभिव्यक्ति में स्वभावतः जो अंग-संचालन, मुद्रा-नेत्र-विकार आदि उपस्थित करते हैं उनमें आनन्द रहता है, पर यदि कोई उनका अनुकरण करे उसके भीतर मान, स्वाभाविक रीति से न आये तो वह उपहास या पान है, यही भाव से रहित केवल प्रकृता, को लेने से भी होता है। शुक्लजी ने इसे काव्य के बाह्य स्वरूप के अन्तर्गत रखा है। अभिव्यचनावाद, उनसे विचार से विधान विधि है। छायावाद, रहस्यवाद पर लिखते हुए उन्होंने कहा है —

“अब तक जो लिखा गया उससे यह स्पष्ट हो गया होगा कि हिन्दी में आ निकला हुआ यह 'छायावाद' कितनी व्यापक चीजों का मुरझा है। जैसा कि हम पहले दिखा आये हैं रहस्यवाद या छायावाद काव्यवस्तु (Matter) से सम्बन्ध रखता है और अभिव्यचनावाद का सम्बन्ध विधान विधि (form) से होता है। अभिव्यचनावाद के साथ संयुक्त होकर बगला से हिन्दी में आने के कारण साधारणतः छायावाद के स्वरूप की ठीक भावना बहुत से रचयिताओं को भी नहीं होती। वे केवल ऊपरी रूप रंग (form) का अनुकरण करन समझते हैं कि हम रहस्यवाद या छायावाद की कविता लिख रहे हैं। पर वास्तव में उनकी रचना में केवल 'अभिव्यचनावाद' का अनुकरण रहता है। 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' के अन्तर्गत जहाँ रचनाओं को समझना चाहिए उनकी काव्यवस्तु रहस्यवाद के अनुसार हो।<sup>११२</sup>

इससे स्पष्ट है कि जहाँ वास्तविक अनुभूति नहीं वहाँ पर कोरी वाक्यप्रज्ञा का कोई

१. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ १४४।

१. काव्य में रहस्यवाद ,, १३८।

महत्व नहीं रहता है उसका स्थान तो अनुभूति के साथ ही है, अलग नहीं, हों अनुभूति के साथ उसकी जितनी ही अधिक विशेषता हो उतना ही अच्छा। इसलिए 'अभिव्यजनावाद' को लेकर चाहे कुछ कहा जाय, भाव का सहारा छोड़कर वह केवल बौद्धिक और काल्पनिक चमत्कार मात्र ही रह जाता है और किसी गंभीर भावुकता को नहीं उकसाता। प्राचीन कवियों की रचनाओं में भी इसका आधिक्य 'दृष्टिकूट' या उल्टबाँसी आदि के रूप में देखा जाता है जो कि काव्य की दृष्टि से अधम कोटि के ही हैं। शुक्ल जी ने केवल 'अभिव्यजनावाद' का बाहुल्य होने पर अनेक प्रकार के दोषों का स्पष्ट आगमन देखा है। साहित्य सम्मेलन के इन्दौर वाले अधिवेशन के समय सभापति के रूप में जो भाषण उन्होंने दिया या उसमें इनकी ओर संकेत अनेक प्रवृत्तियों के रूप में किया है। उनका कथन है कि—

“कलावाद और अभिव्यजनावाद से उत्पन्न कुछ प्रवृत्तियाँ ये हैं :—

१. प्रस्तुत मार्मिक रूप-विधान के प्रयत्न का त्याग और केवल प्रचुर अप्रस्तुत रूप-विधान में ही प्रतिभा या कल्पना-प्रयोग।

२. जीवन के किसी मार्मिक पक्ष को लेकर भाव या मार्मिक अनुभूति में लीन करने का प्रयास छोड़, केवल उक्ति में वैलक्षण्य लाने का प्रयास।

३. जीवन की विविध मार्मिक दशाओं को प्रत्यक्ष करने वाले प्रबन्ध काव्यों की ओर से उदासीनता और प्रेम-सम्बन्धी-मुक्तकों या प्रगीत मुक्तकों (Lyrics) की ओर अत्यन्त अधिक प्रवृत्ति।

४. 'अनन्त' 'असीम' ऐसे कुछ शब्दों द्वारा उनपर आध्यात्मिक रंग चढ़ाने की प्रवृत्ति।

५. काव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में शिल्प अर्थात् बेल बूटे और नक्काशी वाली हल्की धारणा।

६. समालोचना का हवाई होना और विचारशीलता का हास”।

इन सभी प्रवृत्तियों पर उन्होंने विस्तारपूर्वक विचार किया है और काव्य के विकास व स्थायित्व में इन्हें हानिकारक सिद्ध किया है। वे अभिव्यजनावाद से अधिक भावानुभूति पर बल देते हैं। केवल कल्पना को ही सब कुछ मानने से भावपक्ष हल्का पड़ जाता है बोधपक्ष ही प्रधान रहता है। भाव का योग शुक्ल जी के विचार से काव्य की आत्मा है। अभिव्यजना उसके साथ ही आनी चाहिए, अलग होकर नहीं। क्रोचे के

‘अभिव्यजनावाद’ में भी कल्पना पर ही जोर मिलता है। इसी कारण उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में उसकी खड्डन किया है।

अन्य शिल्प कलाओं के समान हम काव्य को भी सुन्दर कहने लगते हैं। पर शुक्ल जी के विचार से काव्य के लिए सुन्दर शब्द इतने काम का नहीं जितना ‘रमणीय’। उन्होंने स्पष्ट रूप से कहा है कि सुन्दर शब्द से अधिक ‘रमणीय’ शब्द काव्य के लिए उपयुक्त है इसी कारण पंडितराज जगन्नाथ ने काव्य के लक्षण में काव्य को रमणीय अर्थ का उत्पादक कहा है। रमणीय वह है जिसमें मन रम सके और बार बार अपने सामने लाना चाहे। उसकी परीक्षा यह है कि आप काव्य खट को सुनकर कहते हैं, फिर कहिए। सुन्दर शब्द का सवेत चक्षु से विशेष है। रमणीय शब्द का हृदय से। इसलिए यह सुन्दर शब्द अभिव्यजनावाद को प्रेरित करता है। रमणीयता की ओर ध्यान रखें तो अभिव्यजनावाद इस रूप में नहीं आसक्ता है। सुन्दर, शब्द का काव्य में प्रयुक्त करने का कारण यह है कि छान्दस्य शास्त्र में चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पों के साथ साथ काव्य का भी विचार होने लगा जो कि उपयुक्त नहीं है। इस निमित्त में उनके शब्द ये हैं—

“सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसीलिए काव्य के स्वरूप की भावना धीरे धीरे बेल बूटे और नकाशी की भावना के रूप में आती गयी। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौथी कलाओं में नहीं की गयी है।”

कहने का तात्पर्य यह है कि अभिव्यजनावाद जो केवल कल्पना पर ही अधिक बल देता है शुक्ल जी के विचार से काव्य की सम्पूर्ण विशेषता को अपना नहीं सकता है वह एकांगी है क्योंकि काव्य विधान में कल्पना का स्थान भाषयोग में हो है। विभाव को चित्रित करने में और भाव को प्रेरित करने में जो कल्पना काम करती है वही काव्य के लिए उपयुक्त है, हृदय की अनुभूति से दूर, स्वप्न और अग्रत्यक्त का वेदगा रूप गयी होने वाली नहीं और अभिव्यजनावाद साथ हीकर कल्पना के इसी रूप को विकास देता है। अतः शुक्ल जी के विचार से भाषयोग के साथ स्वभावतः आया हुआ अभिव्यक्ति की शक्ति ही आवश्यक है उसके अतिरिक्त उक्ति विशेष के फेर में बढ़कर अयोग्य बातें कहने वाला अभिव्यजनावाद नहीं।

## छायावाद

छायावाद का कोमल, सवेतमय, प्रीक एवं चित्रभाषा से सम्पन्न स्वरूप वर्तमान काव्य के तृतीय विपास का लक्षण है। छायावाद के सम्बन्ध में बहुत दिनों तक बड़ा मतभेद चलता रहा, परन्तु शुक्ल जी के इतिहास, काव्य में रहस्यवाद एवं इन्दौर वाले भाषण में सन्निहित छायावाद-सम्बन्धी विचारों ने असम्यक्ता का परदा पाड़कर इस नवीन वाद की विवाद-हीन स्पष्ट व्याख्या की। छायावाद, रहस्यवाद का ही समानार्थी है था उससे भिन्न है, इस उमस्वा पर भी बहुत कुछ विचार प्रकट किये गये। जैसा कि आगे बताया जायगा, श्री. जयराकर प्रसाद के विचार से 'छायावाद' यन्त्रोक्ति या अभिव्यंजना की आभासही प्रणाली ही है।<sup>१</sup> किन्तु छायावाद का यह रूप वाद का रूप है, प्रारम्भ में यह रहस्यवादी उक्तियों से सम्पन्न कविता की प्रवृत्तियों के लिए आया है जिनमें कथन का कीराल सन्निहित है। आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने दोनों स्वरूपों की व्याख्या छायावाद के अन्तर्गत की है।

छायावाद के प्रारम्भ की ओर संकेत यद्यपि उन्होंने इस सम्बन्ध वाले सभी लेखों में किया है पर उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में इसका इतिहास सा दे दिया है। उनका कहना है कि ईश्वर के आभास का रूप देने के लिए कवियों को अन्वोक्तियों एवं रूपकों द्वारा कहना पड़ता है अतः कबीर आदि रहस्यवादी सन्तों और योरप के रहस्यवादी कवियों की उक्तियों में विचित्र रूपक-जाल रहता है। इसी सन् ६०४ में प्रसिद्ध महात्मा सन्त 'मेमरी' ने मूच्छोन्माद की दशा में होने वाले ईश्वर के समागम के लिए कहा है कि साधक ईश्वर का सोपाधिकरूप देखता है। हमारे भीतर का कल्पित अन्धकार की भाँति उस शुद्ध ज्योति को हमारे समक्ष तक नहीं आने देता। वह कुछ धुँधले प्रकाश की भाँति दीखती है। बारहवीं शताब्दी के सन्त 'ग्रनार्ड' ने 'हाल' की दशा में ईश्वरानुभूति के विषय में कहा है कि ईश्वर की ज्योति-किरण की झलक को दूसरों के सम्मुख उपस्थित करने के लिए विचित्र लौकिक रूपकों का सहारा लेना पड़ता है। उस चकाचौंध पैदा करने वाली ज्योति को व्यक्त करने वाले अनूठे विधानों को छाया दृश्य कह सकते हैं।<sup>२</sup>

इन छाया दृश्यों के विषय में शुक्लजी का विचार है कि छाया दृश्य के लक्षणों का अनुवर्णन सभी मज्जहबों के भीतर चले हुए मक्ति-रहस्य-मार्गों में पाया जाता है।

१. काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध ।

२. काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, छायावाद और धर्माध्यायवाद लेख ।

एणियों में इसी परम्परा का निर्वाह शरान, प्याले, आदि रूपों में मिलता है जो एक प्रकार के प्रतीक से हो गये हैं। निर्गुण पन्थ की वानियों में विशेषतः वनीरदास की वानी में जो वेदान्त, हठयोग आदि की साधारण बातों को लेकर पहिली के ढग के रूपक बाँधने की प्रवृत्ति पाई जाती है वह भी इसी रुढ़ि का निर्वाह है। रहस्यवादी अंगरेज-कवि 'लेन' ने कल्पना का जो ईश्वर का दिव्य साक्षात्कार बताया उसका भी यही साम्प्रदायिक मूल है। इधर क्लोचे ने जो 'वाद' खड़ा किया है, वह भी इसी का आधुनिक आविस्तार है।

ईसाई भक्ति मार्ग के इस छायादृश्य (Phantasmata) वाले प्रवाद का प्रभाव योरोप के काव्य-क्षेत्र में भी समय-समय पर प्रगट होता रहा। सन् १८८५ में फ्रांस के रहस्यात्मक प्रतीकवादियों ने कविता का जो टग पकड़ा था उसमें उक्त 'छायादृश्य' वाली धारणा का पूरा अनुसरण था। इसी से जब उक्त रहस्यवाद का ढग नवोत्थान समाज के मजनों में दिखाई दिया तो पुराने ईसाई भक्तों के उसी छायादृश्य के अनुकरण के कारण उसी ढग की रचनाओं को 'छायावाद' कहने लगे।

यह है हिन्दी के वर्तमान कला-क्षेत्र में प्रचलित 'छायावाद' शब्द का मूल और इतिहास<sup>१</sup>, किन्तु छायावाद एकदम एक नई लहर के रूप में नहीं आया, बल्कि इसने एक उठती हुई प्रवृत्ति को प्रवल बना दिया। इसके पूर्व भी धार्मिक विषयों और मार्मिक वर्णन-पद्धति की ओर हिन्दी-कविता का झुकाव था। हाँ, व्यञ्जक शैली, कल्पना और सन्देशना इतने प्रवल रूप में नहीं आई थी। अभिव्यञ्जना की रोचक प्रणाली धीरे धीरे विकसित हो रही थी, जिसे छायावाद ने दृढ़गति प्रदान की। छायावाद ने धाते धाते काव्य के उद्देश्य में अवश्य एक अर्थ टाल दिया, क्योंकि बहुत से कवि इसके आगमन के साथ रहस्यात्मकता, अभिव्यञ्जना के लाक्षणिक वैचित्र्य, वस्तु विन्यास की विशिष्टता, चित्रमय भाषा और मधुमयी कल्पना की ही शायद मानस चलने लगे।<sup>२</sup>

छायावाद में विभावर्पण अस्पष्ट और अधूरा रहा जिसके कारण जीवन की गहरी अनुभूति जगाने में यह कविता अधिक समर्थ न हुई और आज भी इसी की प्रतिक्रिया-स्वरूप 'प्रगतिशीलता' का आन्दोलन, कविता को जीवन के समीप लाने और जीवन के तथ्यों की अभिव्यञ्जना करने के लिए चल रहा है।

१. इन्दौरबाबा भाषण, पृ० १८ तथा हिन्दी-साहित्य का इतिहास पृ० ७८४।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ७८२।

ऊपर के विश्लेषण एवं रहस्यवाद के सम्बन्ध में प्रगट किये गये शुक्ल जी के विचारों से यह स्पष्ट है कि रहस्यवाद या छायावाद की प्रवृत्ति का समावेश कविता में वे बाह्य प्रभावों द्वारा ही मानते हैं। किन्तु कुछ विद्वान् इस प्रवृत्ति को भारतीय काव्य की शाश्वत धारा के अन्तर्गत रखते हैं।<sup>१</sup> शुक्ल जी इसका विरोध करते हैं, वे साम्प्रदायिक एवं दार्शनिक विचार धारा को भारतीय काव्य धारा से भिन्न मानते हैं। उनका कथन है :—

“अशेष और अव्यक्त को अशेष और अव्यक्त ही रख कर कामवासना के शब्दों में प्रेम व्यजना भारतीय काव्यधारा में कभी नहीं चली, यह स्पष्ट बात ‘हमारे यहाँ यह भी था यह भी था’ की प्रवृत्तिवालों को अच्छी नहीं लगती। इससे खिन्न होकर वे उपनिषद् से लेकर तन्त्र और योगमार्ग तक की दौड़ लगाते हैं। उपनिषदों में आये हुए आत्मा के पूर्ण आनन्द-स्वरूप के निर्देश, ब्रह्मानन्द की अपरिमितता को समझाने के लिए स्त्री पुरुष-सम्बन्ध वाले दृष्टान्त या उपायों, योग के सहस्रदल यमल आदि की भावना के बीच वे उबे सन्तोष के साथ उड्डृत करते हैं। यह सब करने के पहले उन्हें समझना चाहिए कि जो बातें ऊपर कही गयी हैं उनका तात्पर्य क्या है। यह कौन कहता है कि मतमतान्तरों की साधना के क्षेत्र में रहस्यमार्ग नहीं चले ? योग रहस्यमार्ग है, तन्त्र रहस्यमार्ग है, रसायन भी रहस्यमार्ग है। पर ये सब साधनात्मक हैं, प्रकृत-भाव भूमि या कान्य भूमि के भीतर चले हुए मार्ग नहीं। भारतीय परम्परा का कोई कवि मणिपूर, मनाहत आदि चक्रों को लेकर तरह तरह के रंग महल बनाने में प्रवृत्त नहीं हुआ।”<sup>२</sup>

इससे स्पष्ट है शुक्ल जी काव्य में रहस्यवाद को प्राचीन धारा नहीं मानते। उनका मत है काव्य में रहस्यवाद का समागम विदेशी प्रभाव के कारण है। अपने यहाँ रहस्यवाद काव्य से अलग रहा है।

छायावाद के इतिहास के पश्चात् छायावाद के स्वरूप को विषय में विचार करना चाहिए। आधुनिक हिन्दी काव्य में छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में होता है। एक तो काव्य-वस्तु को लक्ष्य करके रहस्यवाद के अर्थ में होता है जिसमें चित्रमयी भाषा में अज्ञात प्रियतम के प्रेम की व्यजना की जाती है। इसे शुक्ल जी पुराने सतों या साधकों की तुरीयावस्था में कही गयी बानी का अनुकरण मानते हैं जिसमें आध्यात्मिक

१. देखिए जयशंकर प्रसाद के काव्यकला तथा और निबंध का रहस्यवाद पर लेख

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७८५, ७८६।



ज्ञान का अभाव रहता है ।<sup>१</sup> जैसा कि पहले कहा जा चुका है इस आध्यात्मिक ज्ञान को साधक लौकिक रूपकों में व्यक्त करते थे जिसे उस ज्ञान या अनुभव की छाया कहा जा सकता है और बंगाल में इसी अनुकरण पर जो गीत बने वे 'छायावादी' कहलाने लगे । हिन्दी से भी इनका सम्पर्क हुआ और इन छायावादी गीतों के अन्तर्गत पुराने सत कवि कबीर व जायसी के से रहस्यात्मक उद्गारों का भी समावेश हुआ । यह छायावाद का स्वरूप काव्य वस्तु की दृष्टि से हुआ ।

दूसरे अर्थ में इसका प्रयोग अभिव्यजना की शैली के लिए हुआ जिसमें भाव प्रकाशन के लिए प्रतीकवाद का अवलम्ब लिया गया । इसलिए दूसरे अर्थ में शुक्ल जी के शब्दों में "हिन्दी में छायावाद शब्द का, जो व्यापक अर्थ में रहस्यवादी रचनाओं के अनिश्चित और प्रकार की रचनाओं के सम्बन्ध में भी ग्रहण हुआ, वह इसी प्राचीन शैली के अर्थ में । छायावाद का सामान्यतः अर्थ हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का अर्थ । इस शैली के भीतर किसी भी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है ।"<sup>२</sup> इसीलिए प्रारम्भ में अधिकतर छायावाद शब्द ने अन्तर्गत दोनों स्वरूपों का सम्मिश्रण था, पर धीरे धीरे रहस्यवादी रचनायें छायावादी रचनाओं से भिन्न समझी जाने लगीं ।

रहस्यवाद काव्य वस्तु से सम्बन्ध रखता है और इसका परिमाण एक प्रवृत्ति विशेष के ही अन्तर्गत होना ठीक है जैसे देश प्रेम आदि, पर छायावाद, काव्य की एक शैली विशेष के रूप में आया । अतः इस शैली विशेष या प्रणाली विशेष के रूप में इसका विस्तारण करना आवश्यक है । रीति, अलंकार या यशोक्ति सिद्धान्तों की भाँति इसकी व्याख्या या प्रतिपादन नहीं हुआ, फिर भी छायावादी कविताओं में लगभग सभी भावों की व्यञ्जना, ग्राम्यत्व, अश्लीलत्व आदि दोषों का परिहार करके अतः तक प्रचलित शैली से भिन्न ढंग पर हुई है । इसका प्रचलन विदेशी प्रभाव ही हो, ऐसी बात नहीं, सड़ी बोली के सुष्ठु रूप देने के प्रयत्न में भी इसका विनाश प्रारम्भ हुआ था और बाह्य प्रभाव के अतिरिक्त दूसरा कारण देश प्रेम की भावनाओं के स्पष्ट कथन पर प्रचिन्ध भी था । ऐसी दशा में सर्वव्यापी एव साधारण भावा को भी ढग से, सचेतमय, रूपकमय एव लाक्षणिक शैली पर प्रणत करना पड़ा । इसी कोटि का दूसरा एक और कारण रहा । वर्तमान सड़ी बोली कविता ने अपने विनाश के साथ साथ रीतिकालीन

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ८०६ ।

२ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ८०७ ।

काव्य वस्तु का तिरस्कार किया, नायिका-भेद एवं मानव-सौन्दर्य वर्णन के प्रति प्रतिक्रिया हुई। ऐसा होने हुए भी कवि-समुदाय अपनी लेखनी को मानव-सौन्दर्य वर्णन से थाम न सका, अतः उसी प्रकार के भावों को घुमा फिर कर कभी अन्योन्या, कभी रूपक आदि के बहाने वर्णन किया गया। पन्त की 'छाया' और निराला की 'बुढ़ी की कली' की प्रेरणायें लगभग रीतिकालीन ढंग पर ही हैं पर वर्णन है छायावादी। इस प्रकार भावों के सीधे प्रसारण पर समाज या देश के अधिकारियों को आपत्ति होने के कारण इस प्रकार की शैली का विकास हुआ।

शुक्ल जी ने इस छायावादी शैली का विश्लेषण करते हुए लिखा है "पूत, प्रसाद, निराला इत्यादि और सन कवि प्रतीक पद्धति या चित्रभाषा-शैली की दृष्टि से ही छायावादी कहलाये।" तथा इस विषय में उनका स्पष्ट विचार है कि चित्रभाषा शैली या प्रतीक-पद्धति के अन्तर्गत जिस प्रकार वाचक पदों के स्थान पर लक्षक पदों का व्यवहार आता है उसी प्रकार प्रस्तुत प्रसंग के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाले अप्रस्तुत चित्रों का विधान भी। अतः अन्योन्या-पद्धति की अवलम्बन भी छायावाद का एक विशेष लक्षण हुआ। यह पहले कहा जा चुका है कि छायावाद का चलन द्विवेदी काल की रूपी इतिवृत्तात्मकता की प्रतिनिध्या के रूप में हुआ था। अतः इस प्रतिक्रिया का प्रदर्शन केवल लक्षणा की भरमार के रूप में भी हुआ। इनमें से उपादान और लक्षणा-लक्षणाओं को छोड़ और सन बातें किसी न किसी प्रकार की साम्य-भावना के आधार पर ही पड़ी होने वाली हैं। साम्य को लेकर अनेक प्रसार की अलंकृत रचनायें बहुत पहले भी होती थीं तथा रीतिकाल और उसके पीछे भी होती रही हैं अतः छायावाद की रचनाओं के भीतर साम्य ग्रहण की उस प्रणाली का निरूपण आवश्यक है जिसके कारण उसे एक विशिष्ट रूप प्राप्त हुआ।<sup>१</sup>

साम्य के अन्तर्गत शुक्ल जी ने प्राचीन परिपाटी के विचार से सादृश्य (रूप या आकार का साम्य), साधर्म्य (गुण या क्रिया का साम्य) और केवल शब्द साम्य को लिया है और उनका स्पष्ट मत है कि छायावाद, उड़ी सहृदयता के साथ प्रभाव-साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है।<sup>२</sup> और आभ्यन्तर प्रभाव-साम्य के आधार पर लाक्षणिक और व्यञ्जनात्मक पद्धति का प्रगल्भ और प्रचुर विकास छायावाद की

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ८०७, ८०८।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ८०८।

काव्य शैली की अवली विशेषता है ।<sup>१</sup> इस प्रकार शैली की दृष्टि से छायावाद में उत्कृष्ट काव्य शैली निपरी । जितना अधिक लक्षणा का प्रयोग हम छायावादी कविता में मिलता है उतना शायद ही कुछ जनभाषा कवियों की कविता में मिल सके । किंतु लक्षणा का प्रयोग सर्वत्र प्रभाव-नाम्य पर न होकर आरोप मात्र भी हुआ है । इसका कारण भी शुक्र जी साहसी वादों का प्रभाव मानते हैं ।<sup>२</sup> इस प्रकार काव्य शैली के रूप में छायावाद के अन्तर्गत भाव प्रकाशन की एक सुष्ठु प्रणाली विकसित हुई, पर उसका विषय अधिकांश प्रेम-नातात्मक ही रहा ।

छायावाद की प्रशंसा एवं उसके कुछ दोषों का परिष्कार करने के विचार से शुक्र जी ने लिखा है —“यहाँ पर यह सूचना कर देना भी आवश्यक प्रतीत होता है कि छायावाद के अन्तर्गत बहुत-सी रचनाएँ ऐसी हुई हैं, जिनमें अभिव्यक्तिवाद के अंशों अनुकरण के कारण बहुत सुन्दर साहित्यिक चमत्कार स्थान स्थान पर मिलता है । भाषा का बहुत ही साहस पूर्ण संचालन, मूर्तिमत्ता का अत्यंत ही आकर्षक विधान और व्यंजना की पूरी प्रगल्भता पाई जाती है । ऐसी रचना करने वाले कवियों से आगे चलकर कुछ आशा है । अपनी इस आशा की सफलता के लिए हम अनन्त प्रेमपूर्वक उनसे दो तीन बातों का अनुरोध करते हैं । पहली बात तो यह कि वे ‘वाद’ का साम्प्रदायिक पथ छोड़कर, अपनी सच्ची विशिष्टता सदा, प्रकृत काव्य भूमि पर आये जिस पर संसार के बड़े बड़े कवि रहे हैं और हैं । दूसरी बात यह कि अनुकरण के लिए वे गैंगला, अग्नेयी आदि दूसरी मयाओं की ओर तानना बिल्कुल छोड़ दें और अपनी भाषा की स्वाभाविक शक्ति से पूरा काम लें । तीसरी बात है, साहित्यिक प्रयोगों में सावधानी । इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि जिस भाव से कोई शब्द लाया गया है उसके साथ वह ठीक ठीक बैठता है या नहीं ।”<sup>३</sup>

ऊपर की तानों बातों पर ध्यान दिया जाता तो छायावाद का विकसित रूप हमारे काव्य का प्रथमप्रदर्शन करता, पर इन्हीं बातों को छोड़, चरना और कला के

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ८०३ ।

२ छायावाद की कविता पर कल्पनाविवाद, कलावाद, अभिव्यक्तिवाद आदि का भी प्रभाव ज्ञात या अज्ञात रूप में पड़ता रहा है इससे बहुत सा अप्रस्तुत विधान मनमाने आरोप के रूप में भी सामन आता है—हिन्दी सा० का इतिहास, पृ० ८१३

३ काव्य में रहस्यवाद पृ० ११६

फेर में पड़कर उसने जीवन की प्रकृत भूमि को छोड़ दिया और शैली एव विषय दोनों की दृष्टि से एकांगी हो गया। लाक्षणिकता यहाँ तक बढ़ी कि दुरुह हो गयी, यथार्थ भावों का यहाँ तक गोपन हुआ कि वे अनुभूति से ग्रहणित रह गये।

छायावाद के प्रति शुक्ल जी के विचार यथार्थवादी हैं। छायावाद जिस प्रकार रहस्यवादी भाव के रूप में आया और कानून शैली के रूप में परिणत हो गया उसको उन्होंने स्पष्ट प्रकट कर दिया है। अनेक भावों के फलस्वरूप छायावाद का स्वरूप प्रकट हुआ पर उसकी जड़ हिन्दी काव्य में अधिक गहराई तक न जा सकी। और प्रगतिवाद के रूप में भावमय, प्रभावपूर्ण, प्रसादगुण सम्पन्न रचनाओं की ओर छायावादी कवितायें पढ़ते पढ़ते लोगों की ललक जाग्रत हुई। यह सर होते हुए भी छायावाद की शैली को अधिक उपयोगी बना कर काव्य की स्वाभाविक शैली के रूप में ग्रहण किया जा सकता है।

ऊपर काव्यशास्त्र के अनेक विषयों पर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का विश्लेषण रखा गया है जिससे हमें कई बातें स्पष्ट होती हैं। पहली तो यह है कि शुक्ल जी रस सिद्धान्त को ही काव्य में सर्वोपरि समझते थे और काव्य को केवल मनोरंजन का साधन नहीं बरन् लोक-संगल का मार्ग मानते थे। दूसरी बात यह है कि वे प्राचीन आचार्यों की चिन्तनप्रणाली एव उनके द्वारा निर्धारित सिद्धान्तों पर आस्था रखते थे, पर उसके साथ ही उसमें विकास के पक्षपाती भी थे। तीसरी बात यह है कि वे एक दम नवीन सिद्धान्तों को भी उदारता की दृष्टि से देखते थे, यदि वे यथार्थ नवीनता लिए और सच्चे मार्ग पर चलने वाले हों। वे काव्य परक साधना एव स्पष्ट तथा प्रभावशाली कथन को महत्त्व देते थे। अन्त में भारतीय काव्यशास्त्र के विषय में उनके विचार उद्धृत कर इस प्रसंग को समाप्त किया जाता है। उनका कथन है—

“यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि हमारे काव्य वा हमारे साहित्य शास्त्र का, एक स्वतंत्र रूप है जिसके विकास की क्षमता और प्रणाली भी स्वतंत्र है। उसकी आत्मा को, उसकी छिपी हुई भीतरी प्रकृति को, पहले जब हम सूक्ष्मता से पहचान लेंगे तभी दूसरे देशों के साहित्य के स्वतंत्र पर्यालोचन द्वारा अपने साहित्य के उत्तरोत्तर विकास का विधान कर सकेंगे। हमें अपनी दृष्टि से दूसरे देशों के साहित्य को देखना होगा, दूसरे देशों की दृष्टि से अपने साहित्य को नहीं।”

## आचार्य श्यामसुन्दरदास

आचार्य श्यामसुन्दरदास या महत्व काव्य-शास्त्र ने विविध ग्रंथों पर सामग्री प्रस्तुत करने में एक ही विषय पर परिचामीय विद्वानों तथा भारतीय पंडितों के विचार एकत्र करने में हैं। उनका 'साहित्यालोचन' ग्रन्थ शिक्तोपयोगी है और बड़े परिश्रम का परिणाम है, पर प्राचीन या नवीन सिद्धान्तों को हिन्दी में स्थाय्य रूप से रखने की विशेषता को छोड़कर, उन्हें उद् या अस्मद् निद्र करने का उन्हें विचार देने का प्रयत्न इसमें नहीं किया गया है। डा० श्यामसुन्दरदास ने इसका उल्लेख स्वयं ही अपनी पहले संस्करण की भूमिका में कर दिया है—

“मेरा उद्देश्य इस ग्रन्थ को लिखने का यह रहा है कि भारतीय तथा योरोपीय विद्वानों ने आलोचना के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है, उसने तर्कों को लेकर इस रूप में सजा दूँ कि जिसमें हिन्दी के विद्यार्थियों को किसी ग्रन्थ के गुण दोष की परत करी और साथ ही ग्रन्थ निर्माण या काव्य रचना में कौशल प्राप्त करने तथा दोषों से बचने में सहायता मिल जाय। इस दृष्टि से मैं यह कहना हूँ कि इस ग्रन्थ की समस्त सामग्री मैंने दूसरों से प्राप्त की है। परन्तु उस सामग्री को सजाने, विषय को प्रतिपादित करने तथा उसे हिन्दी भाषा में व्यक्त करने में मैंने अपनी बुद्धि से काम लिया है। अतएव मैं यह कहता हूँ कि एक दृष्टि से यह ग्रन्थ मौलिक और दूसरी दृष्टि से दूसरे ग्रन्थों का निचोड़ है।”

‘साहित्यालोचन’ में प्रत्येक विषय पर महत्वपूर्ण विचारों को एकत्र किया गया है, परन्तु उन विचारों की आलोचना, उसने गुण दोष-वर्णन का इसमें अभाव है। काव्य शास्त्र और आलोचना की प्रचुर एवं प्रामाणिक सामग्री का यह भाण्डार है और अपने क्षेत्र में अभी तक हिन्दी के सर्वोत्कृष्ट ग्रंथों में से है।

‘साहित्यालोचन’ में प्रत्येक प्रसंग पर वैज्ञानिक रीति से विचार का प्रदर्शन किया गया है और विषय प्रतिपादन बहुत ही सुचक्रा हुआ है। इसमें विशेष महत्व की बात भारतीय तथा योरोपीय सिद्धान्तों का सामंजस्य स्थापित करने का उद्योग है। ग्रन्थ स्वतः ही अलग अलग विषयों को लेकर लिखा गया है। इसलिए उसका परिचय देना व्यर्थ है। अतः इस अवसर पर विभिन्न विषयों पर भारतीय और योरोपीय सिद्धान्तों के सामंजस्य रूप में जो कुछ भी नवीनता मिलती है उसका अध्ययन ही अधिक उपयुक्त होगा।

## कला

कला के विषय में श्यामसुन्दरदास ने पाश्चात्य मतानुसार कहा है कि कला का सम्बन्ध नियमों से नहीं है, यह तो भावनाया ही अभिव्यक्ति मात्र है।<sup>१</sup> पाश्चात्य मत के अनुसार भावना, मनुष्य की मानसिक क्रिया के तीन रूपों में से एक है जिनके दो रूप ज्ञान और इच्छा सस्कृत साहित्य के मुदि व्यापार की तीन प्रक्रियाओं में से दो हैं तीसरी प्रक्रिया 'प्रयत्न' का मेल नहीं मिलता। आचार्य श्यामसुन्दर दास जी ने इसका निर्णय करते हुए लिखा है कि मनोविज्ञान के अनुसार ये शक्तियाँ एक अविच्छिन्न रूप से मिली हुई हैं और अलग नहीं की जा सकतीं। यद्यपि कला के मूल में भावना शक्ति का प्राधान्य है, पर भावना-शक्ति का विश्लेषण करने पर उसमें भी ज्ञान और इच्छा की शक्तियाँ सन्निहित देख पड़ती हैं। भारतीय साहित्य और कलाओं के मूल में जो स्थायी भाव माने गए हैं वे केवल निश्चितों की निरुद्ध-रहित भावनाएँ नहीं हैं, उनके साथ ज्ञान शक्ति का भी सम्बन्ध है, इस प्रकार भावना को इच्छा के अन्तर्गत मानकर उन्होंने सिद्ध किया है कि इच्छा शक्ति का बहुत कुछ भावना पर नियन्त्रण रहता है। कला का सम्बन्ध भावना से है। इस प्रसंग में उन्होंने भाव और भावना को समानार्थी माना है (जैसा कि साहित्यालोचन के पंचम अध्याय पृष्ठ ५ के फुट नोट से प्रकट है)।

आगे चलकर वे कला और प्रकृति के सम्बन्ध में बताते हैं कि कला और प्रकृति का पनिष्ठ सम्बन्ध है। प० रामचन्द्र शुक्ल की भाँति डा० श्यामसुन्दर दास का भी विश्वास है कि प्रकृति के प्रत्यक्ष अनुभव में भी रसानुभूति होती है जैसा कि उनके इस कथन से प्रकट है —“किसी प्राकृतिक दृश्य को देखकर कलाकार के हृदय में जो भावना जितनी तीव्रता के अथवा स्थायित्व के साथ, उदय हो यदि उतनी ही वास्तविकता सच्चाई के साथ उसे व्यक्त करने में समर्थ हो तो उस अभिव्यक्ति से दर्शक, श्रोता अथवा पाठक समाज की भी उतनी ही तृप्ति हो सकती है।”<sup>२</sup> पर उन्होंने सस्कृत आचार्यों की विवेचना पर इस प्रसंग में प्रकाश नहीं डाला कि पहले जो प्रत्यक्ष अनुभव हो चुकता है उसकी अभिव्यक्ति में आनन्द छिपा रहता है और उस अनुभव को जाग्रत करने वाले जो व्यापार होते हैं उनमें भी आनन्द-प्रदान की शक्ति छिपी रहती है। प्रत्यक्ष अनुभव का आनन्द, इन्द्रियजन्य अनुभव है जो काव्यगत मानसिक आनन्द से भिन्न कोटि का है।

१. साहित्यालोचन परिवर्द्धित संस्करण पृ० ३।

२. साहित्यालोचन, परिवर्द्धित संस्करण „ ६।

कला और आचार के विषय में यह ध्यान रखना चाहिए कि कला की कृतियों सम्बन्ध गौर शिष्टता के विकास के साथ साथ अपने सौष्ठव की वृद्धि प्राप्त करती है। कला के सम्बन्ध में प्रायः के स्वप्नवाद, यथार्थवाद और कलावाद आदि पर भी उन्होंने विचार किया है, और यह बात मान्य है कि भारतीय सिद्धांत इस विषय पर अधिक गहरे हैं। कला को लेकर इन बातों पर विचार हमारे शास्त्रों में नहीं हुआ है क्योंकि कला के लिए संपूर्ण जीवन ही, रहस्यभरा विश्व ही, चेतन है, स्वप्नवाद की भाँति कोई एक प्रवृत्ति के सहारे इसका विश्लेषण करना संकीर्ण प्रयास है। यना कला के लिए है और आचार से उसका कोई सम्बन्ध नहीं, इसकी पुष्टि हमारे प्राचीन संहृत साहित्य में भी होती है। पर यह बात विचारणीय है कि कला-सम्बन्धी शास्त्र, आचार-सम्बन्धी शास्त्रों से भिन्न होने का अर्थ यही है कि दोनों का विचार अलग अलग पूर्णता के साथ किया गया है। उनका यह तात्पर्य नहीं है कि कला का आचार से कोई सम्बन्ध ही नहीं है।

कला और प्रकृति का सम्बन्ध बताते हुए आचार्य श्यामसुन्दरदास जी ने लिखा है—  
 “प्रकृति की ओर मनुष्य निरर्गतः आकृष्ट होता रहता है, क्योंकि उसमें उसकी वासनाओं की वृत्ति होती है। इस नैसर्गिक आकर्षण का परिणाम यह होता है कि मनुष्य, प्रकृति के उन चित्रों को अपने हृत्त के रस से विलीन कर अभिव्यक्त करता है और वे भिन्न भिन्न कलाओं के रूप में प्रकट हो मानव हृदय को रसान्वित करते हैं।” यहाँ पर कला और प्रकृति के सम्बन्ध में विचारणीय बात यह है कि प्रकृति की ओर स्वभावतः मनुष्य आकृष्ट होता है, या जीवन में उसका इतना सहचर्य है कि कलाओं में उसका आना आवश्यक है। यथार्थ में प्रकृति, मानव-जीवन के आसपास रहने वाली आवश्यक, निर्दोष, मूक किन्तु स्थायी वस्तु है। जीवन के यथार्थ वर्णन की कुछ ही बातें ऐसी होंगी जिनमें प्रकृति एक अंग बनकर न आयी हो। आम, वृक्ष, नक्षत्र, बादल, आकाश, पक्षी, लता, कीट, नदी, पर्वत, निर्मल, उपत्यका, पथ, फूल, फल आदि के रूप में मूक भाव से प्रकृति मनुष्य जीवन के साथ है। अतः कला यदि मनुष्य जीवन का वर्णन करती है तो प्रकृति उसके साथ अवश्य आयेगी। प्रकृति से वासनाओं की वृत्ति होती है इसे हम इसी रूप में मान सकते हैं कि चिर सहचर, प्राकृतिक दृश्य हमारे सामने कलाओं के रूप में आकर संस्कार के रूप में उपस्थित वासनाओं को उकसाने हैं। इसी कारण से प्राचीन कालों में प्रकृति के जितने चित्रण प्राप्त होते

है, आंजकल के काव्यों में उतने नहीं क्योंकि हमारा साहचर्य, स्वच्छन्द प्रकृति से कम रह गया है। अपनी ही निर्मित वस्तुओं से अधिक है जिनको भी हम काव्य में स्थान देने लगे हैं।

कला को प्रकृति की अभिव्यजना बताते हुए श्यामसुन्दरदास ने लिखा है कि यद्यपि कला को प्रकृति की अभिव्यजना ही कहा जाता है तथापि भारतीय विद्वान् प्राकृतिक आनन्द और काव्यानन्द में वही भेद मानते हैं जो शरीर और आत्मा में है। यह कथन भी विचारणीय है। इसमें यथार्थतः दो विचार देखने को मिलते हैं जिनका सम्बन्ध स्पष्ट नहीं हुआ है। प्राकृतिक आनन्द क्या है और काव्यानन्द क्या है; इस विषय पर आचार्य ने आगे विचार किया है। प्राकृतिक आनन्द का अर्थ है इन्द्रियों-द्वारा भोगा हुआ आनन्द, और काव्य का आनन्द इन्द्रियों-द्वारा नहीं बरन् अन्तःकरण के द्वारा प्राप्त आनन्द है। अतः काव्य, प्रकृति की अभिव्यजना होते हुए भी अन्तःकरण को मानसिक आनन्द दे सकता है। आनन्द देने का व्यापार अभिव्यजना की शक्ति पर निर्भर करता है। इस बात का संकेत इसी प्रसंग में आगे चलकर उन्होंने निम्नलिखित शब्दों में किया है।

“भारत के दार्शनिक और काव्यज्ञ मन और अन्तःकरण को ही सुग्न दुःख का कारण मानते हैं। इसी से वे साधारण इन्द्रियजन्य प्राकृतिक अनुभव से मानसिक अनुभव और स्वसम्बन्ध काव्यानन्द को बहुत भिन्न मानते हैं। भारतीय मत के अनुसार आनन्द आत्मा का गुण है। उस आत्मानन्द की तुलना भन्ना स्थूल इन्द्रिय-सुख से कैसे की जा सकती है ?”

कला के वर्गीकरण के सम्बन्ध में आचार्य डॉ० श्यामसुन्दर दास ने यह स्वीकार किया है कि कलाओं के वर्गीकरण का कोई भी आभ्यन्तर आधार नहीं है और कोचे के विचार से कि कला एक अलङ्घ्य अभिव्यक्ति है, वे सहमत हैं। उसका जो भी वर्गीकरण सम्भव हो सकता है वह व्यावहारिक सुविधा के लिए चाहे रूप का वर्गीकरण होगा। इस दृष्टि से वर्गीकरणों के अनेक आधारों का विवेचन डॉ० दास ने किया है और अपना इस व्यावहारिक वर्गीकरण पर विश्वास प्रकट करते हुए लिखा है कि हमारे विचार में कलाओं का वर्गीकरण असम्भव नहीं है, बरन् बहुत कुछ क्रम तथा नियम-पूर्वक यह वर्गीकरण किया जा सकता है। जो वर्गीकरण उन्होंने दिया है वह प्रचलित है। उपयोगी और ललित कलाओं के रूप में कला का वर्गीकरण यद्यपि वैज्ञानिक नहीं, क्योंकि जिन्हें हम उपयोगी कलाओं के अन्तर्गत लाते हैं उनमें भी लालित्य है और





जीवन के लिए ही होती है। आचार्य डॉ० श्यामसुन्दरदास का भी यही मत है कि कला अपने यथार्थ और उपलब्ध रूप में सदैव जीवन के लिये ही होती है।<sup>१</sup> और यही सिद्धान्त भारतीय निचारकों की दृष्टि से भी समीचीन है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्य-कला को संगीत और चित्रकला से भिन्न माना है, उसका गर से बड़ा कारण यह है कि काव्य में संगीत और चित्र दोनों का ही आनन्द रहता है। काव्य का आनन्द क्षण-क्षण में नवीन रहता है, चित्रकला का प्रभाव एकसमता लिए रहता है। यद्यपि चित्र हमारे ऊपर एक साथ प्रभाव डालते हैं और वर्णन की भाँति कोई एक क्रम से एक एक श्रृंग सामने नहीं लाते, पर काव्य को अपने दिये शब्द की पृष्ठभूमि मिलती है और भाव की सूक्ष्मता की ओर सजेत रहता है, प्रत्येक वस्तु का पूर्ण प्रकाशन रहता है जो कि चित्र में नहीं। हाँ, चित्र भी कहानी की सहायता लेकर चलते हैं और इस प्रकार यदि काव्य का सहारा लेकर चित्रकला चलती है तो अधिक सूक्ष्मता और प्रचुर प्रभाव को प्राप्त करती जाती है।

‘साहित्यालोचन’ के दूसरे अध्याय में आचार्य ने व्यापक दृष्टि से साहित्य का विवेचन किया है। हमारे यहाँ कुछ विद्वानों ने काव्य को कला के अन्तर्गत नहीं माना<sup>२</sup> क्योंकि अन्य कलाओं के समान काव्य की दक्षता अभ्यास से नहीं आती। यदि ऐसा होता तो आज के युग में जैसे चित्रकला, संगीत कला आदि के बड़े बड़े विद्यालय हैं वैसे ही काव्य रचना सिखाने वाले भी बड़े बड़े विद्यालय होते। जो विद्यालय हैं वे हमें काव्य और साहित्य का समझना, उसका आनन्द उठाना, उसका गुण-दोष देखना ही बताते हैं, उसकी रचना कला नहीं बताते। इससे यह बात स्पष्ट होती है कि सात्विक विचार से काव्य, कलाओं से भिन्न है।

मूर्तिरेचना, चित्राकन, संगीत तथा कविता की प्रणालियाँ प्राचीन काल की भाँति आज भी प्रचलित हैं और सभी देशों में इनका लगभग साथ साथ विकास देखा जाता है। इतिहास के खोजी, इनके आधार पर प्राचीन सभ्यताओं की विशेषताओं का पता लगाते हैं। इन बातों के आधार पर डॉ० श्यामसुन्दर दास ने कहा है :—

१. देखिये ‘साहित्यालोचन’, ६ठी आवृत्ति, पृ० २४।

२. देखिए शुक्ल जी का ‘काव्य में रहस्यवाद’ तथा ‘प्रसाद’ जी का ‘काव्यकला तथा अन्य निबन्ध’।



मत है कि साहित्य, सृष्टि-चक्र और जीवन की निविधता को लेकर ही अपना महत्व प्राप्त करता है। आनन्द और विपाद, आकर्षण और विकर्षण, अनुराग और विराग ये क्रमशः आत्मा और अनात्मा के विषय हैं और ये ही साहित्य के भी विषय हैं, प्रत्येक प्राणी, प्रत्येक व्यक्ति दूसरे से भिन्न हैं इस भिन्नता और विशेषता का चिन्तन साहित्य का ध्येय है। विविधता को अपने में समाविष्ट करके ही साहित्य, साहित्य की सज्ञा प्राप्त करता है।

प्रायः इस विषय में भी मत-भेद रहता है कि काव्यानन्द का क्या स्वरूप है। काव्य के आनन्द को रस के नाम से निरूपित किया गया है। यह रस, ब्रह्मानन्द-सहोदर या अलौकिक कहा गया है। अलौकिक का क्या अर्थ है और रस किस अर्थ में अलौकिक है, ये विचारणीय प्रश्न हैं। 'कोचे' के विचार से भी काव्य आध्यात्मिक प्रक्रिया है। किन्तु विद्वानों के द्वारा इसका इस रूप में खड्डन किया गया है कि यदि अलौकिक आनन्द रस है तो इसका अर्थ यह हुआ कि लोक में हमें वैसा आनन्द नहीं मिलता, परलोक में ही मिलता है। पर काव्य की कोरि का आनन्द लोक-जीवन के बीच में भी प्राप्त होता है। प्राकृतिक दृश्यों को देखने में, किसी निष्ठुर को भिँची निरपराध व्यक्ति के साथ दुर्व्यवहार करने में, तथा अन्य ऐसे समयों पर जो अनुभूति होती है वह काव्यानुभूति से मिलती जुलती है। अतः इसे अलौकिक क्यों कहा जाय ?

इसका समाधान आचार्य दास ने बड़ी सुन्दरता से किया है। अलौकिक का अर्थ है, इन्द्रियों के आनन्द से भिन्न आनन्द। उन्होंने अलौकिक का अर्थ संवेदनजन्य, मानसिक और सूक्ष्म लिया है। यह उस आनन्द से भिन्न है जिसमें इन्द्रिय-सुख ही या उसका प्राधान्य रहता है। इसमें कलाना के योग से अनुभूति होती है और दृक्शक्तिगत भौतिक चेतना तिरोहित हो जाती है। इस आनन्द में यही आत्मविभोक्ता की निश्चिन्त अवस्था होती है इसी कारण से इसको अलौकिक कहा गया है। इस आनन्द में लोक का सम्यन्ध पूर्ण लौकिक अनुभव और वासना के रूप में रहता है पर वह अनुभूति, कल्पना की अवस्था में होती है। तत्कालीन लोक अनुभव नितागत विस्मृत रहता है। हमारी रसानुभूति लौकिक अनुभव पर ही आधारित रहती है। पर सभी प्रकार के अनुभव, रस उत्पन्न नहीं करते हैं। लौकिक अनुभवों को, पट्टरस आदि के आनन्द को भी रसास्वाद कहते हैं, इसे मनु ने "सौहित्य" की सज्ञा दी है कि "नाति सौहित्यमाचरेत" अतः यह मानसिक अनुभूति जिसमें सभी इन्द्रियाँ तन्मय होती हैं, इन्द्रियजन्य आस्वादों से भिन्न हैं, और इसी को साहित्य में रस कहते हैं।

इस विषय का स्पष्टीकरण डॉ० मगवानदास के लेख 'रसमीमांसा' से और भी हो जाता है। उन्होंने रस की भावस्मरण के रूप में व्याख्या की है और इसी रूप में जन सहन भावस्मरण होना है तभी रस की अनुभूति माननी चाहिए। उन्होंने इसे उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया है कि जैसे किसी दुःखी, दरिद्र को देखकर मन में दया या करुणा उपजे और कोई उसे धन दे या सहायता करे तो दाता को करुणा का, दया का, अनुकम्पा का, 'भाव' हुआ, पर रस नहीं आया। यदि सहायता कर चुकने पर भी उसके मन में यह वृत्ति उत्पन्न हो "वैसा दुःखी था, वैसा दरिद्र था" तो रस की अनुभूति सम्भन्नी चाहिए।<sup>१</sup>

साहित्य व्यापक रूप से सभी प्रकार की पुस्तकों के लिए प्रयुक्त होता है और इतिहास, भूगोल, विज्ञान, ज्योतिष, आदि के ग्रन्थ भी किसी भाषा के साहित्य के अन्तर्गत आ जाते हैं। पर साहित्य का उद्देश्य मनुष्य-जीवन को अधिक सुखी और अधिक सुन्दर बनाने की चेष्टा करता है। साहित्य के सहारे मनुष्य साधारण दुःख और संकटों को क्षण भर के लिए भूल सकता है। साहित्य अपने सीमित अर्थ में काव्य के लिए प्रयुक्त होता है। और काव्य का प्रयोजन हमारे मन को आनन्द देना है, इसी अर्थ में संस्कृत के विद्वानों ने 'रसात्मक वाक्य' या, 'रसगुणार्थ प्रतिपादक शब्द' को काव्य कहा है। साहित्य के विषय में आजकल यह विवाद चल रहा है कि इसमें यथार्थ का चित्रण होना चाहिए और इस यथार्थता के नाम पर बहुत सा भ्रष्ट और उच्छिष्टपूर्ण साहित्य निर्मित हो रहा है। इस बात को दूर करने के लिए डॉ० रामसुन्दर दास ने अपना मत प्रकट किया है कि हमारी बेकारी के क्षणों को काटने के लिए जो कुछ लिख दिया जाय वह सभी साहित्य नहीं हो जायगा। साहित्य और सुख का अभेद्य सम्बन्ध है और साहित्य को हमारी उस रुचि को तृप्त करने में समर्थ होना चाहिए जिसको हम हर्षण या मिठी दूसरे के सामने प्रकट करने में लज्जित न हों।<sup>२</sup>

साहित्य पर प्रभाव डालने वाली वस्तुओं में साहित्यकार का व्यक्तित्व, जातीयता, एवं देश की तत्कालीन परिस्थितियाँ होती हैं। सभी महत्वपूर्ण साहित्यकारों के व्यक्तित्व की छाप उनके साहित्य में अलग देखा पड़ती है, यह लेखक की प्रतिभा का रूप नहीं है, पर इसके अभिरक्षित राजनीतिक एवं धार्मिक परिस्थितियों के कारण भी प्रत्येक युग के

१. 'शिवेदी क्षमिनन्दन प्रग्य' पृष्ठ ७।

२. 'साहित्यबोधन', " ४३।

साहित्य पर कुछ प्रभाव पड़ा करता है। एक युग के साहित्य की दूसरे युग के साहित्य से भिन्नता समझने के लिए हमें इन बातों का समझना आवश्यक हो जाता है और इन नवीन परिस्थितियों के अनुसार हमारी शैली एवं भावों का मूल्य भी बदलता रहता है, पर इस युग युगीन परिवर्तन के अनिश्चित साहित्य का एक अपरिवर्तन शील रूप भी रहता है, निम्ने आधार पर हम एक जाति के साहित्य को दूसरी जाति के साहित्य से पृथक् करके देख सकते हैं। अतः साहित्यालोचन को हम अनेक प्रकार से निर्धारित करते हैं। निम्नी समय की विशेषताओं का अध्ययन, साहित्य पर स्थिति और समय के प्रभाव का अध्ययन, जातिगत साहित्यिक विशेषताओं का अध्ययन और इसके साथ साथ ही देश, काल, जाति आदि के बन्धनों से मुक्त साहित्य की विशेषताओं का निर्णय आदि हममें सहायक होते हैं। साहित्य-शास्त्र के अन्तर्गत, व्यापक और शाश्वत सत्य की महिमा है। अतः इसमें सबसे अधिक महत्व साहित्य के संग्रन्ध में निर्धारित उन सिद्धांतों का है जो सार्वकालीन और सार्वदेशिक हो सकें। इसी आदर्श को सामने रख कर ही साहित्य शास्त्र अपने मिद्धान्तों की खोज, निरूपण, तथा प्रतिपादन किया करता है। साहित्यालोचन के दूसरे अध्याय में साहित्य-सम्बन्धी सार्वभौम एवं शाश्वत सिद्धान्तों की चर्चा की गयी है।

तीसरा अध्याय काव्य के विवेचन पर है। आचार्य 'श्यामसुन्दर दास के विचार से साहित्य और काव्य का भेद व्यवहारिक है, तात्त्विक नहीं। साहित्य शब्द में रचनाओं के संग्रह का अर्थ है; सामुहिक रूप से काव्य रचनायें 'साहित्य' का नाम धारण करती हैं और गुण एवं विशेषता के रूप में रचनायें "काव्य" की संज्ञा प्राप्त करती हैं। काव्य वह रचना है जिसमें रस, भाव, आनन्द, जीवन, मनोरञ्जन आदि हों। साहित्य त्रिविध रचनाओं के सामुहिक नाम को कहते हैं। इसलिए काव्य, आन्तरिक विशेषता का चोकर है, साहित्य बाह्य स्वरूप का। इन दोनों का अन्तर्गत गद्य, पद्य, चम्पू आ जाते हैं। मनुष्य की बुद्धि, कल्पना आदि भाव जगत के विकास एवं प्रकाशन में योग्य अवश्य देती है, पर उसकी सच्चा स्वतन्त्र है, ऐसा आचार्य का मत है, इस मत को कोचे द्वारा प्रतिष्ठित उन्होंने माना है। भावसत्ता स्वतन्त्र इसी रूप में है कि कल्पना और बुद्धि भी भावों के द्वारा प्रभावित होते हैं, बुद्धि तत्व होने पर भी भाव तत्व नहीं हों यह सम्भव है और कल्पना के द्वारा भी भाव उत्पन्न नहीं किए जाते हैं। पर भाव जगत का कल्पना से सम्बन्ध अवश्य है। कोमल कल्पना के साथ भावुकता जाग्रत होती है। कम से कम काव्य-रचयिता के लिए कल्पना और भाव दोनों ही आवश्यक हैं। प्रायः ऐसा देखा

जाता है कि भावुयता के साथ कल्पना का लगाव रहता है। साहित्य या काव्य के लिए यही भाव-जगत् ही महत्व का है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्य के उपकरणों में सौन्दर्य, रमणीयार्थ, अलंकार और रस तथा भाषा को माना है। सौन्दर्य, रमणीयार्थ को अपने अन्तर्गत ले लेता है अथवा यों कहें कि काव्यगत सौन्दर्य, रमणीयार्थ ही के रूप में होता है। यदि रमणीयार्थ के अतिरिक्त सौन्दर्य है तो वह सगीत का है और केवल सगीत का। अलंकार एक गुण इसी रमणीयार्थ के उपकरण हैं। भाषा काव्य का आवश्यक अंग है। अतः काव्य के उपकरण के रूप में हम शब्द और अलंकार को मान सकते हैं। कवि की दृष्टि से भाषा, भाव, एक कल्पना अनिवार्य काव्य-सामग्री हो सकती है।

‘काव्य वा सत्य’ नामक प्रसंग में आचार्य श्यामसुन्दरदास ने सभी कलाओं की भाँति काव्य के सत्य को भी असाधारण बताया है, क्योंकि वह प्रायः सभी के अपने अनुभवों से ऊँड़ भिन्न होता है, यदि ऐसा न हो तो कवि में नवीनता, मौलिकता एक रोचकता का अभाव रहे। अतः कवि वस्तुजगत् और कल्पना जगत् की अनोखी अनोखी बातों का वर्णन करता है। प्रत्येक वस्तु का जो वह कल्पना के सहारे एक मनोहारी रूप उपस्थित करता है, वही रूप सामान्य सत्य न होकर सर्वसाधारण के सत्य के रूप में हम ग्रहण कर सकते हैं, क्योंकि उस वस्तु का यथार्थ रूप अपनी दृष्टि में उतना मनोहारी नहीं है। परन्तु इस प्रकार कल्पना-द्वारा दिया गया रूप, सदैव सामान्य सत्य एक वास्तविकता के ही आधार पर टिक सकता है, वास्तविकता निहीन केवल फाल्गुनिक रूप प्रभावहीन ही होता है। कभी कभी वर्णन ऐसा होता है कि जो हमें स्थूल दृष्टि से आश्चर्यमय जान पड़ता है, पर भावों पर प्रभाव डालने के लिये उस रूप में वर्णन ही आवश्यक होता है। जैसे मन की गति, पेरों की गति से तेज होती है वैसे ही कल्पना का मापदण्ड भी साधारण स्थूल दृष्टि के मापदण्ड से सूक्ष्म और ऊँचा होता है, इसी कारण हम कल्पना के उद्घाटन के लिये वर्णनों में अतिशयोक्ति अथवा अत्युक्ति को स्थान देते हैं।

काव्य चाहे जिस प्रकार का हो, यह जितना ही लोभमगल से प्रेरित होगा उतना ही ऊँचा और महत्व का होगा। हमारा अर्थ यह नहीं कि काव्य में धार्मिक उपदेश हों। उद्देश्ययुक्त सबल और प्रभावपूर्ण लौकिक जीवन के विभिन्न अंगों का सत्य सदैव काव्य के उत्तम विषय रहे हैं और एने ही कवि विषयव्यापी ख्याति भी प्राप्त कर चुके हैं। हमें यह देखना है कि स्वान्तःशुभाय, या कलावाद को लेकर रचा गया काव्य नहीं

तक सफल और लोभ-वश्याय से दूर रहकर ही प्रभावपूर्ण हो सकता है। सत्य बात तो यह है कि स्वान्तःसुखाय भी यदि काव्य होगा, तो भी उसमें परान्तःसुखाय की भांति होगी, क्योंकि अनेक विभिन्नताओं के होने पर भी मनुष्य के अनेक सामान्य गुण एवं भावनायें मानव-जाति को एक खूब में गाँधती हैं। कला का तात्पर्य है प्रभाव सम्पन्न अभिव्यक्ति और प्रभाव की सार्थकता ही है सत्प्रेरणा। अतः काव्य का उद्देश्य लोक जीवनों की रितैषणा स्वयं सिद्ध-सी है। \*

इस विषय में दो मत नहीं हो सकते कि किसी भी लेखक या कवि की कृतियों की आलोचना या उनके स्वास्वादन पूर्ण सहानुभूति के बिना नहीं प्राप्त हो सकता। अतः हम सबसे प्रथम श्रद्धा और सहानुभूतिपूर्वक लेखक के व्यक्तित्व से अपना सम्बन्ध स्थापित कर लेना चाहिए। उसका व्यक्तित्व का स्पष्टीकरण उसके जीवनचरित्र सम्बन्धी ग्रन्थ और उसकी रचना शैली के द्वारा हो सकता है, पर पूर्ण प्रतिभा का परिचय पाने के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि हम किसी भी कवि या लेखक के एकाग्र ग्रन्थ पढ़ कर ही सतुष्ट न हो जाँय। प्रयत्न यह करना चाहिए कि हम उसके सभी ग्रन्थों का अध्ययन करें और तब अपनी उस कवि या लेखक-सम्बन्धी धारणा दृढ़ करें। काव्यरसिकों के स्वास्वाद के लिए तो जिन ग्रन्थों का ध्यान रखना है वे हैं तुलनात्मक अध्ययन एवं समयानुसार विकासक्रम,<sup>१</sup> क्योंकि इनके द्वारा ही लेखक की प्रतिभा की जाँच होती है और उसकी महत्ता स्पष्ट हो सकती है। तुलना के द्वारा हम और लेखकों, और कवियों के पैमाने पर उसे नापते हैं और समयानुसार विकासक्रम के द्वारा हम उसे नवीन अथवा प्राचीन परम्परा में स्थान दे सकते हैं। इसलिए हमें किसी लेखक या कवि की प्रतिभा का परिचय पाने के लिए उसके जीवन चरित्र, शैली, ग्रन्थों का तुलनात्मक अध्ययन और समय से सम्बन्ध आदि बातों का ध्यान रखना पड़ेगा।

### कविता

‘कविता का विवेचन’ नामक चौथे अध्याय में आचार्य श्यामसुन्दरदास ने पद्य काव्य का विवेचन किया है। काव्य के अन्तर्गत जहाँ पर सभी प्रकार की रसमयी, रमणीय रचना का समावेश हो जाता है, वहाँ कविता भी उसके अन्तर्गत आ जाती है। पर कविता के अन्तर्गत केवल पद्य काव्य रहता है। डॉ० दास का कथन है काव्य का गद्य और पद्य की कोटियों में विभाजन किसी तात्त्विक आधार पर नहीं है और यह विभाजन



केवल व्यवहार की दृष्टि से है। इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है—“यद्यपि गद्य के ऐसे भी उदाहरण मिलते हैं जो अलंकार और कल्पना के चमत्कार में उत्कृष्ट पद्य से कम नहीं हैं और पद्य के भी ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनकी समस्त निरालम्भार स्वाभाविकता गद्यवत् भागित होती है तथापि पद्य में संगीत-रस की छाया अधिक स्पष्ट और प्रभावशालिनी देख पड़ती है, कल्पना का अधिक अनिवार्य रूप देख पड़ता है और उसकी रसमयता भी अधिक बलवती समझ पड़ती है।”<sup>१</sup> काव्य ने पद्य क्षेत्र में सीमित न होने पर भी यह मानना पड़ेगा कि छन्दबद्ध काव्य और गद्य काव्य में बड़ा अन्तर होता है। जब हम पद्य में कवित्वहीन तुकबन्दी प्राप्त कर, गेद करते हैं तो यह स्पष्ट हो जाता है कि काव्य का केवल छन्द ही अनिवार्य अंग है। यह उसका एक अंग है। और काव्य के अन्य उपकरणों से युक्त होकर यदि वह छन्दा से भी सम्बन्ध है तभी उसे ‘कविता’ का नाम देना चाहिए, अन्यथा नहीं। यह बात अनुभव द्वारा निश्चित करने की है कि गद्य निना कथानक के उतना प्रभावकारी नहीं होता जितनी कविता, गद्य में कविता को कल्पना और भावना कम शोभा देती है, जब कि कथानक, वस्तु वर्णन, विवेचन आदि गद्य में ही अधिक प्रभावकारी होते हैं। यदि हम उपमा से काम लें तो हम कह सकते हैं कि पद्य यदि नृत्य की गति है तो गद्य साधारण चाल। दोनों में भाव होते हैं पर दोनों का कलात्मक महत्व भिन्न भिन्न है। नृत्य का आकर्षण और प्रभाव नित्यप्रति की सामान्य चाल को नहीं मिल सकता। इसका प्रयोग द्वारा निर्णय हो सकता है। यदि कविता गद्य में और गद्य काव्यपद्य में रख कर हम देखें तो पता चलेगा कि कौन सा दृग कविता के लिए सुन्दरतर है।

कविता के विषय में दो सिद्धान्त प्रचलित हैं जिन पर आचार्य दास ने विचार किया है और वे दोनों ही अशुद्ध सत्य हैं। प्रथम तो यह है कि कविता का सम्बन्ध ने साथ साथ हास होना जाता है और दूसरा यह कि कविता असाधारण परिस्थिति की उपज है और गद्य, हमारी दैनिक सामाजिक परिस्थितियों के साथ चलता है, अतः कविता स्वभाव से ही यथार्थ से कुछ दूर आदर्श पर है। पहले सिद्धान्त के सम्बन्ध में यह ध्यान रखना चाहिए कि यद्यपि हम सम्बन्ध के विचार के साथ साथ कविता का हास देखते हैं, पर वह किसी अन्य कारणों से।<sup>२</sup> इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि कविता का सम्बन्ध

१. ‘साहित्यालोचन’ ६वीं प्रावृत्ति पृष्ठ ८७।

२. देखिए पृ० महावीर प्रसाद द्विवेदी के विचार और उभक्त विवेचन।

ही अर्द्धसम्भाषणस्थिति से है। इससे मूल में राजनीतिक और सामाजिक कारण पड़ते हैं और कविता के आनन्द या समाज में हास हो जाने का अर्थ यह भी है कि समाज ने अपने आनन्द को रोक दिया। हम कह सकते हैं कि मनुष्य आनन्द के पीछे उतना नहीं जितना आत्म-रक्षा के पीछे पड़ा हुआ है। वह वर्तमान को आनन्दमय कम बनाता है, भविष्य का अपने वश में रखने के लिए विशेष प्रयत्नशील है। ऐसी दशा में किसे अवकाश है कि कविता का अलौकिक आनन्द प्राप्त कर ले। वह तो शुचिता, निर्द्वन्द्वता का आनन्द है, जो कवि की प्रतिष्ठा करने पर प्राप्त हो सकता है।

दूसरे सिद्धांत का अर्थ यह नहीं है कि समाज से कविता आदर्शवादिनी होने के कारण दूर है, परन्तु उसका जोर इस बात पर है कि आदर्श की सृष्टि करने के कारण उसके भीतर कल्पना और नूतन उद्भावना का क्षेत्र खुला है। पर वह कल्पना भय चित्रण हमारे हृदय में जिस आधार पर भाव उकसा सकेगा, वह आधार हमारा यथार्थवाद का ही है अतः कविता में सामाजिक जीवन के अनुभव के साथ आदर्श और कल्पना दोनों का व्यापार चलता है उसका ध्येय यथार्थ पर उगा हुआ आदर्श सींचना है।

कविता के भावपक्ष और कलापक्ष दो पक्ष हैं। भावपक्ष पर विचार करने का क्षेत्र आचार्य श्यामसुन्दर दास के विचार से दर्शन शास्त्र, समाज शास्त्र आदि में है। इस पक्ष में मानव-समाज की व्यापक अनुभूतियाँ ही कविता का अक्षयभण्डार हैं, परन्तु इन भावों की अभिव्यक्ति की शैली कविता के कलापक्ष से सम्बन्ध रखती है। कला के अन्तर्गत गुण, दोष, अलंकार आदि हैं। इसी प्रसंग में उन्होंने इस बात को भी समझाने का प्रयत्न किया है कि काव्य का आनन्द किस बात में है और अभिनय देखने और कविता पढ़ने या सुनने की अनुभूति में क्या अन्तर रहता है।

पश्चिमीय विद्वानों ने अभिनय का कारण सत्य या यथार्थ जीवन की अनुकृति को माना है, पर आनन्द वस्तुतः में अनुकृति में नहीं, यथार्थ कति में ही मिलता है काव्य या नाटकाभिनय के माध्यम से जो अनुभूति हमें प्राप्त होती है उसके आनन्द का रहस्य है जीव का चित्रण। कवि के अनुभवा के बीच जब हम स्वयं अपने को पाते हैं तभी हमें यह अनुभूति होती है। यदि हम उसे अनुकृति समझते हैं तो यथार्थ आनन्द से वंचित रह जाते हैं। वह चाहे ही अनुकृति ही, पर अनुकृति का तत्वज्ञान आनन्द को नहीं देता। आनन्द तो जीवन की यथार्थता का अनुभव करने से प्राप्त होता है। अभिनीत और पठित कव्यों की अनुभूति में केवल उमकी प्रक्रिया का ही अन्तर है। अभिनय देखने

पाला अपने सामने निभाय, अनुभाय आदि प्रयत्न देकर, उनके निभाने की कल्पना करता है और पाठन विभाय, अनुभाय आदि का स्वल्प देकर अपनी कल्पना के रस पर ही गढ़ा कर लेता है। एक में कल्पना एक प्रयत्न दृश्य को मात्र मानती है, और दूसरी में हम स्मृति और कल्पना के सहारे वर्णित वस्तु का शास्त्रात्मार करते हैं अतः दोनों में अनुभूति की तीव्रता का अन्तर हो सकता है, मोटि का नहीं। काव्य और कला-कृतियों की सफलता इसी बात में जौंती जा सकती है कि वे वाग्मयिक रूप को प्रदण कराने में समर्थ हों।

भाष-पद्य और कला पद के सम्बन्ध के विषय में यह कहा जा सकता है कि वे दोनों अलग अलग पद नहीं हैं, परन्तु एक ही वस्तु को देखने के निम्ने दो दृष्टिकोण हैं जहाँ पूर्ण सफलता है वहाँ दोनों ही समर्थ हैं, ऐसा आचार्य श्यामसुन्दरदास ने 'प्रोचे' के विचार और महापात्र विश्वनाथ के 'वाक्य रसात्मक काव्य' के विज्ञान द्वारा ही सिद्ध किया है। भारतीय पद्धति के विचार से कविता का स्वरूप डॉ० श्याम सुन्दरदास मम्मट के काव्यप्रकाश में दो हुई कविता की परिभाषा 'तद्वदोपी शब्दार्थो/सगुणावनलकृती पुनः कानि' को सबसे व्यापक परिभाषा मानने हैं क्योंकि 'वाक्य रसात्मक काव्य' और 'रसगीतार्थ प्रतिपादक' शब्दः 'वाक्य' दोनों परिभाषाओं में उत्तम काव्य का ही लक्षण है। चित्रकाव्य को कोई भी परिभाषा अपने में समेट नहीं पाती, पर मम्मट की परिभाषा के अन्तर्गत यह भी आ जाता है। उनके विचार से यद्यपि छानि, उत्तम काव्य है पर चित्रकाव्य ग्रन्थ ही सही, काव्य है अक्षय, और इस प्रकार प्राचीन परम्परा से माने जानेवाले चित्रकाव्य का भी काव्य-त्वा से निष्काशन नहीं होना। फिर इसके साथ साथ शब्द अर्थ को महत्त्व देकर, वाचक, लक्षक, व्यञ्जक शब्द उनके वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ तथा अभिप्राय, लक्षणा और व्यञ्जना शक्तियों भी काव्य विवेचन के अन्तर्गत आ जाती हैं। इसलिये उनका दृष्टिकोण सबसे व्यापक है। यद्यपि हम पहले देल चुके हैं कि यह मन सर्वमान्य नहीं है।

जैसा कि इस प्रसंग ने प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि छन्द शास्त्र, काव्य का अनिवार्य अंग न भी हो, पर हिन्दी कविता का अनिवार्य अंग है, कविता के अन्तर्गत हम कोई न कोई छन्द अवश्य पाते हैं। आचार्य श्यामसुन्दरदास का विचार है कि कविता का आधार शब्द है, और स्वर, संगीत का आधार है, इसलिये यह छन्द आदि

संगीत शास्त्र के अन्तर्गत विशेष है। यह ठीक है पर छन्द का एक रूप जो स्वर से सम्बन्ध न रखता गति से सम्बन्ध रखता है वह कविता का अनिवार्य अंग है। कविता में संगीत और चित्र दोनों का सामंजस्य है इसलिये संगीत के नाम पर हम छन्दों को कविता से अलग नहीं कर सकते, जैसे चित्रकला के नाम पर शब्द चित्रों को। कविता चित्रकार को चित्रों का रूप देती है, प्रेरणा देती है, ऐसे ही वह संगीत के गोल देती है जिसमें संगीत अपने कण्ठ का स्वर भरता है। इसलिये कविता में यह प्रधान न हो पर है उसका आवश्यक अंग।

कवि-कल्पना, अभिव्यजक शक्ति, आदर्श आदि पर जो चिन्तार व्यक्त किये गए हैं उनका आशय यही है कि कवि-कल्पना का बहुत बड़ा महत्व है। वैज्ञानिक की युक्ति, और दार्शनिक की दृष्टि ही के समान कवि की कल्पना है, जो कि हमारे बीच प्रचलित लोकोक्ति, "जहाँ न पहुँचे रवि, तहाँ पहुँचे कवि," के रूप में व्यक्त है। अभिव्यजक शक्ति, कवि कल्पना के ही प्रकाशन में है। कवि की अभिव्यजना किसी भी वस्तु के सौन्दर्य और रहस्य का उद्घाटन ही नहीं करती परन्तु हमें स्वयं अभ्यास के द्वारा एक सौन्दर्य को परतने वाली दृष्टि प्रदान करती है, अतः हमारी अपनी अभिव्यजना प्रणाली में भी कवि की अभिव्यजक शक्ति का प्रभाव पड़ता है। आदर्श के विषय में यही बात मुख्य है कि कवि केवल एक यथातथ्य चित्र ही उपस्थित नहीं करता परन्तु वह जीवन की ध्याख्या कर मनुष्य को सदादर्शों द्वारा सत्य-पथ पर ले जाने वाला होता है, क्योंकि उसमें हमारे भावों पर अधिकार करने की शक्ति होती है, वह उन्हें जिस दिशा में चाहे प्रेरित कर सकता है। अतः ऐसे शक्ति सम्पन्न व्यक्ति के लिए यह एक सैद्धान्तिक आवश्यकता है कि वह आदर्श को लेकर चले सभी ससार को कल्याण हो सकता है।

कविता के विभागों में डॉ० दास ने आत्माभिव्यजक और बाह्यदृश्य-निरूपिणी या विषय-प्रधान कविता नामक दो विभाग बताये हैं जिन पर अधिकांश कविता हुई है। गीत आदि जिनमें कवि का आत्मविश्लेषण प्रधान होता है, भावात्मक कविता है और प्रबन्ध काव्य खंड काव्य, नाटक आदि में विषय प्रधान कविता रहती है। ये विभाग ठीक हैं, पर व्यावहारिक दृष्टि से ही। तत्त्वतः देखने से हमें कवि का व्यक्तिगत दृष्टिकोण ही सभी स्थानों में व्याप्त मिलता है। पर वह ऐसा अवश्य होता है जो सब की आँखों में समा सकता है। महाकाव्य या खंड काव्य अथवा नाटक के पात्रों की जिह्वा से बोलने वाली कवि की ही आत्मा है जहाँ प्रत्येक पात्र के रूप से कवि अपनी भावना को ही व्यक्त

करता है। परन्तु प्रक्रिया के विचार से तथा व्यवहार की सुगमता के लिए दो विभाग मान लेना ठीक है अथवा ।

गद्यकाव्य के अन्तर्गत आचार्य श्यामसुन्दरदास ने, दृश्य काव्य, उपन्यास, आख्यायिका और निगन्धों को रखा है। गद्य काव्य को लेकर इतना विस्तृत विवेचन इसने पूर्व नहीं हुआ था। नाटकों का विवेचन तो पश्चिमी दृष्टिकोण और संस्कृत के नाट्यशास्त्र दोनों ही को लेकर किया गया। संस्कृत में नाट्यशास्त्र का बहुत ही विस्तृत विवरण मिलता है और उसके भीतर लगभग सभी आधुनिक एवं प्राचीन रूपक (Drama) विरोध नाटकों (Plays) की समस्याओं पर प्रकाश मिलता है। अतः डॉ० श्यामसुन्दर दास जी ने अर्थ प्रकृति और सन्धि आदि को लेकर कथावस्तु का विवेचन और रूपक के दस भेदों को उपस्थित किया है और अठारह उपरूपकों का भी परिचय दिया है किन्तु इसके साथ साथ ही उन्होंने उद्देश्य, चरित्र चित्रण, सकलनायक आदि पर पाश्चात्य विचारधारा के अनुसार भी विवेचन उपस्थित किया है। इन सब बातों के साथ साथ वे अन्त में जिस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं वह यही है जिसने आधार पर संस्कृत काव्य के विषय में प्रचलित लोकोक्ति है “काव्येषु नाटकं रम्य” डॉ० श्यामसुन्दर दास ने भी लिखा है “अन्त में हम इतना ही कहना चाहते हैं कि नाटक लगातार सहज नहीं है और इसके लिए बहुत कुछ विद्या, बुद्धि, ज्ञान, रचना शैली की आवश्यकता होती है।”

गद्य काव्य में नाटकों का स्थान दृश्य भाग के अन्तर्गत है और भव्य भाग के अन्तर्गत उपन्यास, आख्यायिका और निगन्ध है। भारतीय साहित्य में इन तीनों का अधिक विकास प्राचीन काल में नहीं हुआ है अतः इनके विवेचन की वैसी विस्तृत पद्धति भी नहीं मिलती जैसे कि काव्य अथवा नाटक की। अतः इनका विवेचन विशेष रूप से पश्चिमी विवेचन-पद्धति के अनुसार ही है। उपन्यास के विषय में उन्होंने कहा है कि “पाश्चात्य साहित्य में भव्य काव्य के इस अंग की इतनी अधिक उन्नति हुई है और पश्चिम की प्रणाली पर भारतीय भाषाओं में भी इसका इतना अधिक प्रसार हो गया है कि अब यह काव्य-साहित्य में अत्यन्त रूप से अपना अस्तित्व दृढ़ कर चुका है और अपनी एक अलग कोटि भी बना चुका है। इस कोटि में साधारणतया कल्पना प्रयुक्त सम्पूर्ण कथा साहित्य आजाता है जो गद्य की रीति से व्यक्त किया गया

हैं। प्राचीन भारतीय साहित्य में कथा, पुराण, वार्ता, आख्यायिका आदि रही हैं, उनमें अधिकांश का विवेचन काव्य के भीतर उदाहृत नहीं हुआ है। पर पाश्चात्य साहित्य में इसका वर्गीकरण हो चुका है। उसके अनुसार उपन्यासों की कोटियों, घटनाप्रधान, सामाजिक, अन्तरंग जीवन के उपन्यास तथा देशकाल सापेक्ष और निरपेक्ष उपन्यास के रूप में 'साहित्यालोचन' में विवेचित हुई हैं। उपन्यास के तत्वों में वस्तु, पात्र, कथोपक्रम, देशकाल, उद्देश्य आदि हैं जिनका उपयुक्त विवरण दिया गया है। उपन्यास की सत्यता, नीति, वास्तविकता के विषय में यह कहा जा सकता है कि उपन्यास की भाषा गद्य एवं जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त भाषा होने के कारण, पद्यमय काव्य से अधिक जीवन के समीप और यथातथ्य पूर्ण होती है। कवि की सी उड़ान, उपन्यासकार नहीं भर सकता। वह जीवन की बातों को स्पष्ट करने के लिए जीवन की घटनाओं या ही सदाग लेता है, जबकि कवि अनेक, अनुभूतियों, व्यापारों, चेष्टाओं के स्पष्टीकरण के लिए उनकी तुलना अलौकिक और काल्पनिक वस्तुओं से भी कर सकता है। इस प्रकार उपन्यास में जीवन की सबसे अधिक यथातथ्य एवं पूर्ण व्याख्या हो सकती है।

छोटी कहानी ( Short Story ) के लिए आचार्य श्यामसुन्दरदास ने छोटी कहानी, गल्प एवं आख्यायिका शब्दों का प्रयोग किया है। संस्कृत में गद्य साहित्य के अन्तर्गत कथा और आख्यायिका आती हैं। कथा को हम उपन्यास कह सकते हैं, पर आख्यायिका का भी अपना निश्चित स्वरूप है और पारिभाषिक रूप से हम छोटी कहानी के स्थान में उसका प्रयोग नहीं कर सकते हैं। साहित्य दर्पणकार ने 'आख्यायिका' की निम्नलिखित परिभाषा की है।

आख्यायिका कथावस्त्यात् कवेर्वास्तुकीर्तनम् ।

अस्यामन्यकवीनां च वृत्तं पद्यं ष्वचित्स्वचित् ॥

—साहित्यदर्पण ।

अतः आख्यायिका में पूरा आख्यान रहता है, आवश्यक नहीं कि वह छोटी ही हो। इस दृष्टि से 'कहानी' शब्द ही इसके लिए सबसे अधिक उपयुक्त है और प्रचलित भी। उसमें 'छोटी' विशेषण के जोड़े बिना ही काम चल सकता है। कहानी-साहित्य का विकास नवीन है और छोटी होने के कारण इसमें उपन्यास की भाँति घटना और चरित्र प्रमुख स्थान नहीं पाते, वरन् लेखक की शैली के आगे, पीछे पड़ जाते हैं। जिनकी अधिक

शैलियों व कहानी के लिए प्रयुक्त हो सकती हैं उसनी उपन्यास के लिए नहीं। इस दृष्टि से कहानी में रोचकता और नवीनता का बड़ा अधिक स्थान एवं क्षेत्र रहता है, शैली लेखक की सूक्त और अनुभूति पर निर्भर करती है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने उपन्यास और कहानी में विभेद दिगाते हुए कहा है कि उपन्यासों में घटनाओं का अनिर्दिष्ट क्रम और कथा का स्वच्छन्द विकास किया जा सकता है किन्तु छोटी कहानों या अख्यायिका में उसकी सुविधा नहीं। कहानी को एक ही निर्दिष्ट दिशा में आगे बढ़ना पड़ता है।<sup>१</sup> दूसरे कहानी लेखक अप्रत्यक्ष नहीं परन् प्रत्यक्ष होता है। वह उपन्यासकार की भाँति अपना व्यक्तित्व छिपाकर नहीं रखता परन् वह सबन् व्याप्त रहता है। इस दृष्टि से वह गीति-काव्य से साध्य रहती है और दोनों ही सर्वश्रेष्ठ काव्य के अन्तर्गत हैं। तीसरे कहानी एक उद्देश्य को लेकर चलती है, परन्तु वह उद्देश्य पूर्ण होने तक कलापूर्ण शैली के आभरण में ढका रहना है। कहानी में उपदेश का अंश नहीं, पर भाव-पूर्ण चित्रण, एवं आदर्श निष्कर्ष से जो उपदेश मिलता है उससे बड़ी समाज सेवा होती है। रूसी कहानी तो प्रचार का सबल साधन रही है। चौथे कहानी की अभिव्यक्ति संक्षिप्त प्रणाली पर सारगर्भित शब्दों में रहती है।<sup>२</sup> एक एक बात और एक एक शब्द महत्व का होता है। कथोक्तकथन की सजीवता के कारण इसमें नाटकीय तत्व का अधिक समावेश रहता है। डा० श्यामसुन्दर दास ने इसे एक स्वच्छन्द कलाकृति, मानते हुए भी यह स्पष्ट कह दिया है कि कहानी के विद्वान् काव्य के अन्य विद्वानों से अलग नहीं हैं। “प्रकृति के रहस्यों का गम्भीर निरीक्षण, सांसारिक अनुभव की प्रचुरता तथा नवीन उद्भावना की शक्ति जिस प्रकार अन्य साहित्यिक रचनाओं के लिए आवश्यक है उसी प्रकार आख्यायिकाओं के लिए भी है।”<sup>३</sup> जीवन के रहस्यों की विविधता को कहानीकार बातचीत, वर्णन, आत्मनिरीक्षण, पत्र, दिनचर्या आदि अनेक रूपों से प्रकट कर सकता है, जहाँ पर एक रहस्य का पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है वही कहानी सफलता पा जाती है।

गद्य साहित्य के अन्तर्गत ही निबन्ध भी आते हैं। आचार्य श्यामसुन्दर दास का विश्वास है कि जो निबन्ध, साहित्य या काव्य की दृष्टि में आते हैं वे व्यक्तित्व-प्रधान

१. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२०।

२. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२०।

३. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२२।

और मग्न होने चाहिए। भारतीय दर्शनशास्त्र के प्रतिपादन करने वाले गणेश-भूषण, भिन्नानुप्रधान मिश्रलेख को लेकर लिखे गए निबन्ध, काव्यान्तर्गत निबन्धों की श्रेणी में नहीं आ सकते हैं। निबन्धों का अधिकांश विकास पश्चिमीय साहित्यों में हुआ है। हिन्दी में भी निबन्ध वर्तमान काल की ही देन है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय से ही इनका प्रादुर्भाव समझना चाहिए। उनसे समकालीन प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त आदि ३ निबन्धों में विनोदपूर्ण साहित्यिकता की प्रचुर मात्रा मिलती है और आजकल साहित्यालोचना को भी गद्य काव्य में अन्तर्गत ही रखा जाता है।<sup>१</sup> परन्तु जिनमें भी विषय प्रतिपादन वैज्ञानिक रीति से हुआ हो उसे साहित्यिक या काव्यगत रचना मानना ठीक नहीं है। साहित्यिक दृष्टिवाले निबन्धों में शैली, एक विषय प्रतिपादन की प्रगति के विचार से एक प्रकार का साम्य रहता है, आचार्य श्यामसुन्दर दास ने उसे इस प्रकार व्यक्त किया है—“दोनों ही एक निश्चित विषय या लक्ष्य लेकर लिखे जाते हैं और उसके पूर्ण हो जाने पर समाप्त हो जाते हैं। दोनों ही अपना पृथक् व्यक्तित्व रखते हैं। जिस प्रकार किसी उपन्यास का एक परिच्छेद या प्रकरण आख्यायिका नहीं कहा जा सकता वग्न आख्यायिका कहलाने के लिए उसमें आख्यायिका शैली की विशेषताएँ तथा उसकी कलात्मक पूर्णता आवश्यक है उसी प्रकार किसी दार्शनिक या साहित्यिक ग्रन्थ का एक अध्याय निबन्ध के नाम से अभिहित नहीं हो सकता। निबन्ध की कोटि तक पहुँचने के लिए उसमें वह सब सामग्री सन्निहित की जानी चाहिये जिससे उसका व्यक्तित्व प्रकट हो सके।”<sup>२</sup>

- इस प्रकार हम निबन्ध के सम्बन्ध में इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यदि विषय का पूर्ण रोचक, साहित्यिक, व्यक्तिगत शैली पर हुआ हो तो निबन्ध साहित्यिक काटि में आता है, यदि वह विवेचनात्मक, वैज्ञानिक पद्धति पर हो तो निबन्ध गद्य-काव्य की सीमा से बाहर हो जाता है किन्तु यह विचार शुक्लजी के विचार से भिन्न है।

### रस और शैली

रस और शैली के विवेचन में आचार्य श्यामसुन्दरदास ने यथार्थ में काव्य के दो प्रमुख पक्षों पर विचार किया है। शुद्ध काव्य का विवेचन इन दो प्रसंगों में पूर्ण रीति से किया जा सकता है। रस, काव्य के आन्तरिक और आनुभूतिक पक्ष की सफलता स्पष्ट

१. 'साहित्यालोचन' पृष्ठ २४१।

२. 'साहित्यालोचन' पृष्ठ २३१।



करता है और शैली उस आन्तरिक भाव या अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के पक्ष को। यहाँ पर एक बात विचारणीय यह है कि कहाँ तक ये दोनों पक्ष एक दूसरे के आश्रित हैं और कहाँ तक स्वच्छन्द। रस और शैली एक दूसरे को पुष्ट करते हुए भी अपना अलग अस्तित्व रखते हैं। यदि भावानुभूति तीव्र है तो उसके लिये उपयुक्त शैली भी मिल जाती है। इसलिये एक दृष्टिकोण से हम शैली को अनुभूति के आश्रित कह सकते हैं, परन्तु नहीं, शैली यथार्थतः अनुभूति के आश्रित नहीं है। अनुभूति सबके पास होती है; पर शैली सबके पास नहीं होती, इसलिये अनुभूति का सफल प्रकाशन सभी नहीं कर सकते। बहुधा हम यह भी अनुभव करते हैं कि अनुभूति का प्रकाशन उस प्रकार का नहीं हो पाया जैसा कि हम चाहते हैं, कारण, अभिव्यक्ति का कौशल हमारे पास नहीं है। इसके विपरीत बहुधा हम यह भी देखते हैं कि जो अभिव्यक्ति के कौशल को प्राप्त किये होते हैं, वह अनुभूति के न होने हुये भी काव्य रचना करते रहते हैं। केवल साहित्य सृजन की प्रेरणा में अनुभूति का अभाव हो सकता है, सभी साहित्यिक अनुभूति के धशीभूत होकर ही नहीं लिखते हैं, और हम ऐसे कवि और साहित्यिक भी मिलते हैं जिनकी रचना साहित्यिक होते हुये भी अनुभूतिहीन है।

साहित्य के भीतर मनुष्य की मूल मनोवृत्तियों का विश्लेषण भाष्य पक्ष में अन्तर्गत है और अभिव्यक्ति-सम्बन्धी कुशलता का विश्लेषण शैली के भीतर है इसलिये ये दोनों पक्ष काव्य के विवेचन के लिये पूर्ण हैं। टागटर श्यामसुन्दर दास के विचार से इन पक्षों के अपने युग से होते हैं, किसी युग में कला-पक्ष की प्रधानता होती है और किसी युग में भाष्य-पक्ष की। काव्य के क्षेत्र में यह परिवर्तन रात दिन की भाँति बराबर आशा करता है। भाष्य-पक्ष में सहायक, मनुष्य की सात्त्विक वृत्ति होती है। शुद्ध सात्त्विक वृत्ति का व्यक्ति दूसरे के भावों के भीतर प्रवेश कर सकता है और इस प्रकार के उदात्त भावनावाले व्यक्ति भाष्य-पक्ष में गफलता दिग्लताते हैं, परन्तु कला-पक्ष के भीतर, मनुष्य की कल्पना, अनुभव तथा शब्दभण्डार आता है। इन पर जिसका जिनका ही अधिक अधिकार होता है, अभिव्यक्ति में वह उतना ही सफल होता है।

काव्य के तीन तत्व आचार्य ने माने हैं, बुद्धितत्व, कल्पना तत्व और रागात्मक तत्व। बुद्धितत्व की आवश्यकता तो जिस प्रकार जीवन में है उन्हीं प्रकार काव्य में भी है। प्रबन्ध और कथा-काव्य में मुक्तक की अपेक्षा बुद्धि तत्व की अधिक आवश्यकता पड़ती है। इन तीन तत्वों का विवेचन रस और शैली दो पक्षों के विवेचन के साथ साथ भी

इस कारण से आवश्यक हुआ कि बुद्धितत्व का समावेश पूर्णरीति से शैली के अन्तर्गत नहीं हो पाता। इसके अतिरिक्त यह पश्चिमीय दृष्टिकोण भी हमारे सामने उपस्थित करता है। कल्पना की आवश्यकता हमें काव्य में बहुत अधिक पड़ती है। काव्य में कल्पना, सृष्टि के रूप में भी उपस्थित होती है और नई परिस्थिति के निरण में भी इसकी आवश्यकता होती है। यह बुद्धितत्व को भी सहायता पहुँचाती है और सत्कार और वासनाओं के उद्भूतियों में भावत्व को भी योग देती है। रस का विवेचन संस्कृत काव्यशास्त्र के रस-सिद्धान्त के अनुसार है जिसका प्रारम्भ भरत मुनि के नाट्यशास्त्र से ही पूर्णरीति से माना जाता है। भरत मुनि के अनुसार तो कोई भी काव्यार्थ रस से हीन नहीं होना चाहिए। 'न रसाद्वते कश्चिदर्थः प्रवर्तते'। अतः रस का विश्लेषण और स्पष्टीकरण प्रमुखतः भरत के अनुसार ही किया गया है। रस के सिद्धान्त का विवेचन प्रस्तुत निबन्ध की भूमिका में किया जा चुका है। यहाँ पर उन विशेषताओं का ही बतलाना आवश्यक है जिन्हें आचार्य ने इस प्रसंग में समाविष्ट किया है। विभावों के सम्यन्ध में कहते हुए उन्होंने संचारी और स्थायी भावों के भेद को स्पष्ट किया है। उनका कहना है कि :—

“संचारी और स्थायी भावों में इतना भेद है कि संचारी भाव के लिए स्वल्प विभाग ही पर्याप्त होने हैं, परन्तु स्थायी भाव के उदय के लिए अल्पसामग्री से काम नहीं चलता, उसके लिए विभावों का बड़ा चढ़ा होना आवश्यक है।” यह बात स्वतन्त्र संचारी भाव के लिए तो मान सकते हैं, पर जो संचारी भाव, स्थायी भाव में जाग्रत हो जाने पर आते हैं, उनका अन्तर इससे स्पष्ट नहीं होता है। वहाँ तो हम यही कहेंगे कि उस प्रबल भाव को सहायता देने के लिए अन्य अचिरस्थायी भाव ही संचारी हैं।

अनुभाव के तीन प्रकारों का वर्णन किया गया है—कायिक, मानसिक और सत्त्विक। मानसिक अनुभाव की परिभाषा उन्होंने यह की है :—“स्थायीभाव के कारण उत्पन्न हुए अन्य भाव अथवा मनोविकार को मानसिक अनुभाव कहते हैं।”

परन्तु स्थायी भाव के कारण उत्पन्न अन्य भाव संचारी भाव भी हैं, इसलिए मानसिक अनुभाव अनुभावों का एक प्रकार नहीं हो सकते हैं। कायिक और सात्त्विक की परिभाषायें करते हुए उन्होंने लिखा है “आहारिक अनुभूति के सूचक शारीरिक लक्षण कायिक अनुभाव कहलाते हैं। यही अनुभाव जब मन की अत्यन्त विह्वलकारी दशा

से उत्पन्न होने हैं तब साक्षात् कहलाते हैं।” इस प्रकार से गालिक और कवित्व अनुभावों में प्रत्यक्ष का अन्तर नहीं, केवल तीव्रता का ही अन्तर है। जैसे स्थायी भाव नौ मामक अन्वय सभी भावों को मंचारी के अन्तर्गत माना गया है, इसी प्रकार से आठ गालिकभावों के अतिरिक्त अन्य अनुभावों को कालिक कह लेते हैं। रस-रिद्धा के विकास को दिग्गाने के पश्चात् आचार्य श्यामसुन्दर दास ने अनेक भावों का भी रसानुभूति के विषय में बताने हुए लिखा है कि भाव के अनुभव और रस के आस्वादन में भेद है। भावानुभूति, प्रकृति एवं परिस्थिति के अनुसार सुग दुःखमय हो सकती है। पर रसानुभूति आनन्दमय ही मानी गयी है। वह रस विगरी अनुभूति किसी को होती है केवल वर्तमान में ही है, अभिनय के भीतर नायक की भावानुभूति भूतकाल की वस्तु थी और अभिनेता उसका केवल अनुकरण ही करता है। इसलिए रस की यथार्थ अवस्थिति सहृदय प्रेक्षक के हृदय में होती है। रस का आस्वाद केवल आनन्दमय ही है जब कि भावानुभूतियाँ सुख दुःखमयी होती हैं इसी विज्ञान का समर्थन करते हुए अंत में आचार्य श्यामसुन्दर दास ने स्पष्ट कहा है:—

“इस प्रकार रसों की सख्या नौ मानी गयी है। इससे यह न समझना चाहिए कि रस के वस्तुतः भेद होने हैं। रस तो सदा भेद-रहित और एकरस है। यह जो भेद माने जाते हैं वह केवल स्थायी भावों के भेदों के आधार पर किये गए हैं जिससे रस प्रक्रिया के ज्ञान में सुगमता हो।”

रस सर्वथा आनन्दमय होने पर भी स्थायीभावों के भेद के अनुसार उसने आस्वादन में आनन्दानुभूति की भिन्नता रहती अवश्य है, पर तब वह आनन्दमयी ही है यद्यपि अनेक रसों का आनन्द भिन्न भिन्न है जैसा शुद्ध नीला माता है।

### शैली

शैली के सम्बन्ध में आचार्य श्यामसुन्दरदास जी का यही मत है कि कल्पनात्मक, बुद्धितत्त्व और भावतत्त्व से असंग शैली है। यह अभिव्यक्ति का चमत्कार है। उन्होंने रचना-चमत्कार को शैली कहा है। कालिदास के रघुवंश के सबसे प्रारम्भिक श्लोक को उद्धृत करते हुए वे कहते हैं।

“वाक् और अर्थ की भौति युक्त जगत के माता विना पार्वती और परमेश्वर की

बदना इसलिए करता हूँ कि जिससे वाक् और अर्थ की प्रतिपत्ति हो। यहाँ वाक् और अर्थ से यही प्रयोजन है जो कलापक्ष और भावपक्ष अथवा भाव और शैली से है। इसीलिए रचना-चमत्कार को शैली का नाम दिया जाता है।<sup>१</sup>

आगे चलकर उन्होंने एक विद्वान् के मत का, कि शैली विचारों का परिधान है, खंडन किया है, क्योंकि परिधान शरीर से अलग और निज का अस्तित्व रखने वाली वस्तु है, पर शैली नहीं। शैली भाव का परिधान नहीं भाव की आकृति, भाव का स्वरूप है और इस दृष्टि से हमें यह भी देखना है कि शैली को रचना-चमत्कार हम यहाँ तक कह सकते हैं। रचना-चमत्कार कहने में प्रत्येक भाव-प्रकाशन के साथ चमत्कार आवश्यक होगा, पर ऐसी भी रचना होनी है जिनमें चमत्कार नहीं, सीधे और स्वाभाविक ढंग से ही भाव प्रकाशित होता है, अतः शैली को हम अभिव्यक्ति का ढंग या स्वरूप मान ही सहे तो अधिक अच्छा है क्योंकि हम कभी कभी यह भी कहते हैं कि अमुक की शैली चमत्कारपूर्ण है, अमुक की शैली बड़ी सरल, स्वाभाविक और प्रभावोत्पादक है। अतः अलंकारों का वर्णन, शैली का आवश्यक और अनिवार्य अंग नहीं, हाँ, शैली का एक रूप अवश्य ऐसा हो सकता जिसे हम 'आलंकारिक शैली' कह सकते हैं। अलंकारों का स्थान इस प्रकार शैली, एवं कल्पनातत्त्व के अन्तर्गत आता है।

अन्त में डा० इनामसुन्दर दास स्वयं भी इसी निष्कर्ष पर आते हैं और कहते हैं—  
“अतएव यह स्पष्ट हुआ कि भाव, विचार और कल्पना तो हममें नैसर्गिक अवस्था में वर्तमान ही रहती है और साथ साथ ही उन्हें व्यक्त करने की स्वाभाविक शक्ति भी हममें रहती है। इसी शक्ति को साहित्य में शैली कहते हैं।”<sup>२</sup>

शैली के अन्तर्गत अर्थ-गौरव और प्रभावशीलता दो गुण बड़े आवश्यक हैं। अतः इसका विकास प्रौढ़ लेखकों में देखने को मिलता है जिनकी शैली शब्दबहुला न होकर भावगाम्भीर्य को लिये हुए होती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शैली में शब्दों का और उनके प्रयोग का महत्व होता है। शब्द का महत्व उनकी शक्ति, गुण और वृत्ति के विचार से होता है। शब्द की शक्तियाँ, अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना तथा प्रसाद-योज माधुर्य गुण एवं उपनागरिका, परुषा और कोमला वृत्तियाँ यथार्थ में शब्द को अपने आप नहीं मिल जाती, परन्तु

१. साहित्यालोचन पृ० २८०।

२. साहित्यालोचन पृष्ठ २१८।

वाक्यों के सम्बन्ध से मिलती हैं। यद्यपि शब्दों का वाक्य रचना में महत्व होने हुए भी शैली अर्थात् भाषा प्रकाशन की प्रक्रिया के लिए वाक्य का ही महत्व है। वाक्य का भाव या विचार से भी सम्बन्ध है और अभिव्यक्ति के दृष्टि से भी। वाक्यों में शब्दों का वह संगठन आवश्यक है जो हमारे मन्त्र्य को ठीक प्रकार से पुरा करे, जो वस्तु निम्न रूप में हमारी कल्पना या अनुभूति या बुद्धि के भीतर आई है उसको उन्नी प्रकार व्यक्त करे। इनमें वाक्य जिस तत्त्व से सम्बन्धित रहता है, उसी प्रकार से शैली के भेद भी प्राकृतिक, कल्पनात्मक या भावात्मक हो जाते हैं। वाक्य, अभिधा, लक्षणा या व्यञ्जना प्रधान हो सकता है। काव्य के लिए व्यञ्जना का ही महत्व अधिक है और इस प्रकार व्यञ्जनात्मक वाक्य उत्कृष्ट शैली के लक्षण हैं। खनि, उत्तम काव्य है। शैली शब्दों के प्रयोग के अनुसार, अलंकारों के प्रयोग के अनुसार, तथा वृत्तों के प्रयोग के अनुसार विविध भेदों में विभाजित हो सकती है। शैलियाँ व्यक्ति विशेष के साथ बदलती भी रहती हैं। शैली के वर्गीकरण का अधिक प्रयत्न साहित्यालोचन में नहीं है केवल संस्कृत शैली के अनुसार ही गौरी, पांचाली, वैदर्भी, तीन भेदों का उल्लेख है जो प्रदेशों में प्रयुक्त भाषाएँ एक दृष्टि के अनुसार सम्मिलित किए गए हैं। शैली को मोड़ बनाने में मुहावरे, और क्रियाएँ अधिक ध्यान देने की वस्तु है, क्योंकि हमारे कार्य और अनुभूति का न्याय विग्रह उन्हीं के द्वारा होता है और सदा एक विशेषण शब्दों का स्थान इनके बाद का है। खेद का विषय है कि आधुनिक हिन्दी के कवियों ने मुहावरों और क्रिया-पदों की बहुत बड़ी अवहेलना की है। इस कारण उन्हें दुर्बल और सीमित बुद्धि का अभिशाप मिला है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्यशास्त्र-सम्बन्धी सभी समस्याओं पर सैद्धान्तिक दृष्टि से विचार किया है। उनका चिन्तन वैसा कि उनका स्वयं ही कथन है मौलिक और शास्त्र को विकास देनेवाला नहीं है फिर भी उनका प्रीतिपूर्ण विद्वत्तापूर्ण है और निर्णय आधार रूप में ग्रहण किया जा सकता है। साहित्यालोचन जैसी पुस्तकें यथार्थ में मौलिक विचारकों के लिए जीव का काम देती हैं। ऐसी पुस्तकें जिस में शास्त्रीय चिन्तन इतना प्रामाणिक है। हिन्दी में बहुत कम है। यद्यपि हम आदर्श पर लिखी अनेक पुस्तकें आई हैं, पर वे अधिकांश पुनरावृत्ति की हैं। अतः उनका विचार छोड़ दिया गया है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास के समान ही सर्वज्ञ शास्त्री ने साहित्य-समीक्षण-पुस्तक लिखी है जिसका विद्यार्थियों के लिए ही उपयोग है, और साहित्यालोचन के समान

भी बड़ साष्ट और पूर्ण नहीं हैं। नवीनता की दृष्टि से भी उसमें कोई विशेषता नहीं है अतः हम उससे अधिक स्व-चन्द्र और सामयिक विचार उपस्थित करने वाले लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु' जी के ग्रंथों का अध्ययन करेंगे।

## लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु'

'सुधाशु' जी ने काव्य की समस्याओं पर कुछ व्यापक और अति अभीत दृष्टिकोण से विचार किया है। इस सम्बन्ध में आपके दो ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं, प्रथम 'काव्य में अभिव्यज्जनावाद' और द्वितीय 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त'। आपकी अनेक धारणाएँ और मान्यताएँ चाहे पृथक्: सत्य न हों पर यह मानना पड़ेगा कि आपकी प्रणाली नवीन और विचार स्व-चन्द्र रीति से प्रकट हुए हैं। अनेक अंग्रेजी और संस्कृत के सिद्धान्तों के निष्कर्ष से आपने हिन्दी रचना की जाँच की है।

### 'काव्य में अभिव्यज्जनावाद'

इस पुस्तक में साहित्यिक सिद्धान्तों और विवादों को लेकर सात आठ निम्न में लिखे गये हैं जिनमें थोड़ा बहुत प्रसंग अभिव्यज्जनावाद का आता है, पर जैसा पुस्तक का नाम है, इसमें अभिव्यज्जनावाद सिद्धान्त का भली भाँति विश्लेषण नहीं है और न सर्वत्र उसका प्रसंग ही। सबसे प्रथम अध्याय में सुधाशु जी ने संस्कृत 'काव्यशास्त्र' के सिद्धान्तों का परिचय दिया है। इसमें रूप, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, अग्नि आदि का संक्षिप्त विवरण है। इस प्रसंग में देने दो एक निरीक्षण विचारणीय हैं। अलंकारों के प्रसंग में आपने लिखा है —

“भारतीय साहित्य शास्त्रियों ने, काव्यवस्तु की प्रकृति पर विचार न कर एक प्रधान विषय की अवहेलना की है। उनकी सारी प्रतिमा काव्यवस्तु के विधान में ही रच चुके हैं। केवल स्वाभावोक्ति और भाविका से यह आभास मिलता है कि वे इस समस्या से परिचित तो थे, पर उन्होंने इस ओर विशेष ध्यान देना किसी कारण उचित नहीं माना।”

इस काव्य वस्तु की प्रकृति से तात्पर्य यदि सांसारिक ज्ञान से है तो काव्य कारण में काव्यशास्त्र के विद्वानों ने ग़़ातर इसकी चर्चा की है और इसको आवश्यक माना है।

श्रीमद् गीत दशमः सर्गः व्याख्यात्मक चर्चन के दलों का विरुद्धपक्ष है तो यह भी कतिपय में समझा मिलता है । पर 'मुषाणु' को का यह कथन अधिक उपयुक्त नहीं मान पड़ता है । हाँ, हम व्याख्यात्मक अनुभव या काव्य वस्तु के ज्ञान का विशेष विभाग हम मान्य नहीं कि ज्ञाने प्रायः ही प्रत्येक कवि अपने अनुभव के अनुसार अपनी व्यक्तित्व विशेषता प्रकट कर सकता है । काव्य के अनन्त रसकी इतनी आवश्यकता भी नहीं है । हमी प्रचार का ज्ञान की शक्त और परिभाषा के प्रयोग में आने लगा है "अलंकारों की शक्त और प्रत्येक की परिभाषा के विषय में आरम्भ से ही यदा भ्रमभेद रहा है । यदा यदा साहित्यशास्त्र पर विचार होता गया, त्यों त्यों अलंकारों की शक्त और जटिलता भी बढ़ती गयी । जो अलंकार, काव्य की शोभा के लिए साधन रूप में प्रयुक्त हो तो वे ही परमपरायण सत्य कहने के कारण काव्य के साध्य बन गये ।"

इस विषय में यही कहा जा सकता है कि यह बात हिन्दी काव्यशास्त्र के लिए तो सत्य है पर महत्त्व के लिए जानी सत्य नहीं । साहित्यशास्त्र के विकास के साथ साथ अलंकारों की शक्त और जटिलता प्रचुर बढ़ गयी, पर अलंकार, साधन से साध्य नहीं हुए, बरन् सत्य तो यह है कि जहाँ साहित्यशास्त्र के अति सिद्धान्त का प्रचार हुआ तब यथार्थ में जो अलंकार साध्य थे वे अति या कम के प्रकाशन के साधन बन गये । 'अभिप्रेक्षा और कला' के प्रसंग में मुषाणु जी ने प्रकृत सत्य और काव्यगत सत्य का अन्तर बताते हुए कहा है कि काव्य विधान के लिए हम निरालम्ब अवस्था में सत्य को बाहर नहीं निराकृत । हम कथन से यह प्रकट होता है कि सत्य के प्रकाशन करते समय कवि उसे अलम्ब रूप में ही रचना चाहता है, पर बात घेंघी नहीं है, जितने मुषाणु जी ने प्रकृत सत्य की सजा दी है वह बोद्धि सत्य है और वह पूर्ण नहीं है, उसकी पूर्णता कल्पनागत और अनुभूतिगत पक्षों के उद्घाटन द्वारा होती है और कवि सत्य के इन्हीं पक्षों के प्रकाशन द्वारा उसका पूर्ण स्वरूप हमारे सामने व्यक्त करता है । अतः यह अलम्ब सत्य नहीं बरन् पूर्ण सत्य होता है ।

काव्यानुभूति को अन्य अनुभूतियों से विशिष्ट बताते हुए मुषाणु जी ने लिखा है कि काव्यानुभूति में प्रेक्षणीयता का होता अतिवर्णन है । अपनी अनुभूतियों को दूसरे हृदय तक पहुँचाने में हम अत्यन्त रूढ़ तो यह काव्यानुभूति न होकर सामान्य अनुभूति ही है

१. 'काव्य में अभिव्यञ्जनावाद' पृ० ११ ।

२. " " " " २३ ।

जायगी।<sup>१</sup> इस कथन पर यदि सूक्ष्मता के साथ विचार किया जाय तो पता लगता है कि प्रेक्षणीयता का गुण अनुभूति में नहीं, वरन् प्रकाशन में होता है। अनुभूति तो यहूतों की एक सी होगी। पर उस अनुभूति का प्रकाशन सबका एक नहीं हो सकता है अतः अन्तर अभिव्यञ्जना का है। काव्यात्मक अभिव्यञ्जना और सामान्य वर्णन में यही अन्तर होता है कि प्रथम का प्रभाव सभी हृदयों पर पड़ता है, पर दूसरे का प्रभाव तब पर नहीं पड़ता। पर यह भ्रम इस कारण हुआ कि मुघाशु जी सहजानुभूति और अभिव्यञ्जना को एक मानने हैं। उनका कथन है:—“सहजानुभूति और अभिव्यञ्जना में अन्तर नहीं है। सहजानुभूति होने ही अभिव्यञ्जना प्रस्तुत हो जाती है। यह दूसरी बात है कि उसे क्यों से अलग रक्ता जाय।”<sup>२</sup> किन्तु यह बात भी समझ में नहीं आती। अनुभूति का प्रकाशन अभिव्यञ्जना होता है, जब तक प्रकाशित नहीं तब तक वह अभिव्यञ्जना नहीं हो सकती। बहुत सी अनुभूति क्यों से या अन्य प्रकाशन-प्रणाली से अलग रहती है, पर उस अवस्था तक, जब तक कि उसका प्रकाशन नहीं हो जाता उसे अभिव्यञ्जना की संज्ञा नहीं प्राप्त होती, वह अनुभूति ही कहलाती। अतः अनुभूति और अभिव्यञ्जना के बीच अन्तर मानना आवश्यक हो है। सभी सहजानुभूति भी अभिव्यञ्जना नहीं हो पाती, अतः दोनों को एक कहना ठीक नहीं।

काव्यानुभूति और रसानुभूति का भेद ‘मुघाशु’ जी ने ठीक ही बताया है। उनका विचार है कि काव्यानुभूति की स्थिति कलाकार में विशेष रूप से मानी जाती है और रसानुभूति की स्थिति पाठक या श्रोता में। पाठक या श्रोता ही रस भग्नता की अवस्था में होता है। वह अवस्था ऐसी होती है जब मनुष्य स्वयं गतिहीन हो सकता है, पर काव्यानुभूति में प्रकाशन का काम भी चलता है अतः वह कवि से ही सम्बन्धित है, फिर भी यह भेद समझाने भर का ही है, तत्त्वतः नहीं। तत्त्वतः दोनों अनुभूतियाँ आनन्दायिनी हैं और भेद का स्थान दोनों के बीच नहीं है।

अलंकार भावप्रकाशन के भिन्न भिन्न साँचे हैं। अतः इसी दृष्टि से उन पर विचार किया गया है। इस दृष्टि से उनका मुख्य कार्य भावोत्तेजन में योग देना है और वस्तु से वे पृथक् हैं। वे वर्णन के दग मात्र हैं भाव नहीं हैं और न वस्तु ही। अतः अनेक अलंकार जो वस्तु से पृथक् नहीं हैं, यथार्थतः अलंकार की कोटि में नहीं आते। ‘मुघाशु’ जी

१. ‘काव्य में अभिव्यञ्जनावान्’ पृ० ३४।

२. ” ” ” ” ३७।



ने उनकी एक लम्बी सख्या गिनाई है। उनके विचारानुसार असम, अधिन, अनुमान, असमव, उत्तेज, उदाहरण, उदात्त, काव्यार्थापत्ति, काव्यलिङ्ग, निश्चय, प्रत्यनीक, प्रतिषेध, परिसख्या, पर्याय, ग्रहण, भ्राति, भाविक, मुद्रा, युक्ति, लेश, लोकोक्ति, वीप्सा, विरोध, विपादन, विकल्प, विशेषोक्ति, विचित्र, विधि, व्याघात, सम, समाधि, महोक्ति, समुच्चय, सामान्य, सूक्ष्म, स्वभावोक्ति, स्मरण, सन्देह, हेतु आदि अनेक अलंकार, वस्तु या भाव से पृथक् सत्ता रखने में असमर्थ हैं।<sup>१</sup> प्रायः इनमें वस्तु अथवा भाव अपने प्रकृत रूप में ही आकर्षक है। अतः अलंकारत्व की कोई आवश्यकता नहीं और ये अलंकार इस दृष्टि से अपना उद्देश्य सिद्ध नहीं करते। अलंकारों की इतनी अधिक सख्या वृद्धि का कारण भी यही है कि उसमें वस्तु और भाव-वर्णन भी सम्मिलित कर लिया गया है।

अलंकारों के मूल में वर्णन का चमत्कारपूर्ण ढंग अन्तर्निहित है और इस ढंग को ही अलंकार कहते हैं। जहाँ पर उस ढंग का अभाव है, वहाँ पर वर्णन का प्रभाव चाहे जैसा हो अलंकार नहीं मान सकते। सुधाशुजी का इस विषय में निम्नलिखित कथन महत्वपूर्ण है। ये कहते हैं :—

“जिस अलंकार विधान में कल्पना की सहायता नहीं रहती उसमें अलंकार मानने या मनाने का दुःसम्भव नहीं होना चाहिए। भाव की महत्ता स्वतन्त्र रहने में ही है। कभी कभी उसे अपनी स्थिति को तीव्र रूप में प्रकट करने के लिए कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है, यही उसमें अलंकारत्व मिलता है। स्मरण, भ्रम, सन्देह, विषाद, तिरस्कार आदि हृदय की वृत्तियाँ हैं। इनमें अलंकार मानना इनके प्रकृत रूप का निरादर करना है।<sup>२</sup> सचमुच जैसा भाव हो वैसा ही वर्णन, उस वर्णन में कोई कल्पना का चमत्कार न रहने पर अलंकार के अन्तर्गत नहीं आ सकता। इसी कारण कुछ विद्वानों ने स्मरण<sup>३</sup> भ्रम, सन्देह आदि की परिभाषा ऐसी की है कि उनमें कल्पना का चमत्कार आ जाता है। तब उनमें अलंकारत्व अवश्य है, अन्यथा नहीं। अलंकार का कार्य वर्णन के प्रभाव को तीव्र करना है, अतः जहाँ वर्णन किसी भी प्रकार से ढंग की विशेषता रखता है वहीं अलंकार है।

१. 'काव्य में चमत्कारप्रवाह' पृ० ८९ ।

२. 'काव्य में चमत्कारप्रवाह' ,, ८६ ।

३. देखिए 'मिथक्यु का साहित्य साहित्य' भ्रम, सन्देह आदि की परिभाषा, तथा सूक्ष्म का 'कविकुञ्जसंसार' ।

सुधाशु जी<sup>१</sup> प्रस्तुत के वर्णन में अप्रस्तुत का पुटाना ही अलंकार का मुख्य तत्व मानते हैं। प्रस्तुत के साथ ऐसे अप्रस्तुत को उपस्थित करना जो हमारे भाव या कल्पना का आधार है, अलंकार के लिए आवश्यक होता है। मुख्य अलंकार इसी को लेकर चलते हैं। सादृश्य या साधर्म्य का आधार ग्रहण करके ही प्रायः अप्रस्तुत का आयाजन किया जाता है। इस दृष्टि से शुद्ध अलंकार उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, प्रतीक आदि ही हैं। आधुनिक भावामिव्यजन में उपमा दो विशेष रूपों में प्रयुक्त हो रही है, एक तो मूर्त की सूक्ष्मोपमा के रूप में जिसमें स्थूल वस्तु का सादृश्य किसी सूक्ष्म और रूपहीन वस्तु से दिया जाता है और दूसरा सूक्ष्म की मूर्तोपमा के रूप में जिसमें रूपहीन, सूक्ष्म पदार्थ या भाव आदि का सादृश्य साधार और स्थूल वस्तुओं से दिया जाता है। ये दोनों ही अभिव्यजना के प्रभावशाली दंग हैं जिन्हें आधुनिक कवियों ने अपनाया है।

सुधाशु जी ने प्रतीक और उपमान दोनों का संक्षेप में भेद बताया है। प्रतीक में सादृश्य न रहते हुए, परम्परा और रूढ़ि के तल पर हमारे विशेष प्रकार के भावोद्बोधन की शक्ति रहती है, पर उपमान सादृश्य के आधार पर ही टिकते हैं। और उनके लिए परम्परा का तल रहना आवश्यक नहीं, वे नित्य नवीन रूप में आ सकते हैं। कभी कभी कुछ उपमान प्रतीक रूप में भी आ जाते हैं पर उनका महत्व देश, काल के अनुसार बदलता रहता है। भावामिव्यजना में दोनों का महत्वपूर्ण स्थान है। इस प्रकार 'काव्य में अभिव्यजनाविवाद' पुस्तक में अभिव्यजना के कुछ आधारों और साधनों पर ही विचार हुआ है, उसका पूर्ण विवेचन नहीं है।

### 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त'

लेखक ने इस पुस्तक में यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि जीवन के तत्वों और काव्य के तत्वों का घनिष्ठ सम्बन्ध है। काव्य की प्रेरणा, प्रकृति और प्रवृत्तियाँ जीवन द्वारा ही निश्चित हुमा करती हैं। लेखक ने दश अध्यायों में अपने अध्ययन को स्पष्ट किया है। छः अध्यायों में सम्बन्ध निरूपण का प्रयत्न है। सातवें में लय और छंद का वर्णन है और आठवें, नवें और दसवें में यात्रा में उनको स्वाभाविक काव्य प्रवृत्ति और कवियों के विश्लेषण द्वारा प्रमाणित करने का प्रयत्न है। काव्य पर उन्नी व्यापकता और सूक्ष्मता के साथ विचार किया गया है। प्रथम अध्याय, भाव विन्यास और जीवन पर है इसमें लेखक ने जीवन के मूल दो भावों, सुख दुःख को माना है। इन्हीं भावों से

राग और द्वेष वृत्तियों की उत्पत्ति होती और जो घरे घरे आश्रय और आलम्बन की विविधता के परिणामरूप अनेक भावों का रूप ग्रहण करती है। जीवन में तो ये दो तत्व हैं ही, साहित्यशास्त्र में भी रस-वृद्धि इन्हीं दो तत्वों पर निर्भर करती है। श्री मुचांशु जी ने लिखा है कि विशिष्ट के प्रति राग, सम्मान हो जाता है, समान के प्रति, प्रीति और हीन के प्रति क्रूरता और इसी प्रकार द्वेष भी विशिष्ट के प्रति भय, सम्मान के प्रति क्रोध और हीन के प्रति दर्प का रूप ग्रहण करता है।<sup>१</sup> जीवन में अनेक भावों का दिग्दर्शन तभी सम्भव है जब कि उसको काफी दूर तक गतिशील दिखाया जाय। जीवन के यथार्थ और स्वामाविक रूप के बिना मनुष्य के हृदय में भावों का आन्दोलन नहीं होता। भाव की सफलता काव्य में तभी होती है जब वह सामान्य जीवन को स्पर्श करता हुआ चलता है।<sup>२</sup>

मुचांशु जी ने जहाँ, अपने इस विचार-द्वारा कवि को सामान्य जीवन से स्पर्श करते हुए भाव-विन्यास उपस्थित करने की आवश्यकता यनाई है वहीं उन्होंने इसको भी स्पष्ट कर दिया है कि कवि का विशिष्ट कार्य क्या है। जन साधारण मनुष्य के वास्तव जगत् का ज्ञान रखते हैं उसके सौन्दर्य का उपयोग भी करते हैं, पर कवि का काम साधारण जनो के उसी अनुभव और ज्ञान की नींव पर मनुष्य और जगत् की अन्तर्प्रकृति के सौन्दर्य को सामने रखना है। कवि रूप-सौन्दर्य के साथ गुण-सौन्दर्य का भी चित्रण करता है।<sup>३</sup> अतः कवि के दोनों कर्म जीवन में ही प्रेरणा पाते हैं। रस-वर्णन में अनुभावों का जो निरूपण होता है वह भी एक प्रकार से मनुष्य के कर्म-विधान के अन्तर्गत है। कर्म में धर्म का दृढ़ हाथ रहता है और धर्म सम्बन्धी दृष्टिकोण में पूर्व और पश्चिम की धारणाओं में अन्तर है इसी कारण कर्म में, और अन्त में जीवन के प्रति दृष्टिकोण में भी अन्तर हो जाता है। इच्छापूर्वक कर्म नियोजन ही जीवन है। भाव और विचार से जीवन की सत्ता पृथक् नहीं है।<sup>४</sup> अतः भावों की सच्चाई और सत्यनिष्ठा के साथ कर्म करनेवाला व्यक्ति सच्चा जीवन जिता सकता है, जब कि प्रतिभावान व्यक्ति भी इनका उपयोग न करने पर सच्चे जीवन का आनन्द प्राप्त नहीं कर सकता। अतः कवि को प्रतिभा-सम्पन्न होने की अपनी

१. 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' पृ० ६।

२. 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' ,, ८, ९।

३. ,, ,, ,, ,, १०।

४. ,, ,, ,, ,, १३।

आवश्यकता नहीं, जितनी भावों की सच्चाई के साथ, सच्चे और उच्च जीवन के परिचय की। प्रेमचन्द में उतनी प्रतिभा नहीं जितना सच्चे जीवन का अनुभव। यही भावों की सच्चाई काव्य में यथार्थ प्रभाव उत्पन्न कर सकती है। जीवन सुख दुःखमय है। अतः काव्य में भी यथार्थ में किसी एक भाव को ही चित्रण पर प्रभाव नहीं डाला जा सकता है। भी मुधाशु जी का कथन है कि :—

“जीवन के साथ विपाद का सम्बन्ध उतना ही गहरा है जितना आनन्द का। काव्य का आनन्द जीवन का स्वार्थ है, परन्तु यह स्वार्थ, परमार्थ को परिधि के भीतर रहता आया है। स्थायी आनन्द वृत्ति जब जगत् और जीवन के किसी आधार को पाकर जाग्रत् होती है तब प्रफुल्लता होती है और विपाद वृत्ति में भुँभलाहट”<sup>१</sup> अतः दोनों भावों का वर्णन आवश्यक है। इस प्रकार हमारे काव्यगत भावों का जीवन की यथार्थता से बड़ा गहरा सम्बन्ध है।

भावों का जीवन से सम्बन्ध है और भावों का काव्य से भी। मानव जीवन एक सामाजिक जीवन है। अतः यदि काव्य का जीवन से सम्बन्ध है तो उसका समाज से भी सम्बन्ध होना आवश्यक है। इस विचार को स्पष्ट करते हुए लेखक ने प्रतिपादित किया है कि काव्य की उपयोगिता और आनन्द ही समाज के साथ है। इसके साथ ही साथ हमारे जितने भी भाव हैं वे सब समाज पर ही अवलम्बित हैं। क्षमा, क्रोध, उत्साह, कष्ट, प्रेम आदि भाव मनुष्य में स्वाभाविक होते हुए भी उनकी सत्ता समाज में ही प्रकट होती है और समाज में ही उनका पोषण होता है।<sup>२</sup> अतः काव्य का जीवन से पूर्ण सम्बन्ध है। काव्य-प्रकृति का जीवन के वातावरण से भी सम्बन्ध है क्योंकि किसी भी व्यक्ति या समाज के गुणों या अङ्गुणों अथवा उसके प्रति भावों के प्रकाशन के लिए, साधन और उपकरण के रूप में आवापस का वातावरण भी महत्व रखता है। किसी को भला, बुरा, महात्मा या दुरात्मा कह देने से ही काम नहीं चरता। उसे सिद्ध करने के लिए पूरी परिस्थिति का चित्रण आवश्यक है अतः काव्य की प्रकृति का विस्तार जीवन के यथार्थ वातावरण में ही होना सम्भव है।

परन्तु इसके साथ ही साथ हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि यद्यपि जीवन का काव्य से अनिवार्य सम्बन्ध है फिर भी सब का सब जीवन काव्य में नहीं उतर सकता।

१. ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० २०।

२. “ ” ” ” ” २२।

काव्य के विशिष्ट दृष्टिकोण के अनुसार, आवश्यक चरित्र के विकास का ध्यान रखकर जुड़ाई गई परिस्थितियों के अनुकूल, वाक्य बहुत उच्च जीवन की बातें छोड़ देगा और बहुत उच्च उमर से चुन लेगा। यह चुनाव, हमारे विशेष भावों के सहारे प्रतिभा और कल्पना किया करती है। पर यह चुनाव होगा मानव जीवन से ही, उसके बाहर नहीं।

इसके पश्चात् लेखक ने इस बात पर विचार किया है कि आत्मभाव का वाक्य विधान के अन्तर्गत क्या स्थान है? जीवन का वाक्य से सम्बन्ध है और आत्मभाव तो कवि का सबसे अधिक परिचित जीवन का अंश है। अतः वह तो वाक्य में रहेगा ही और उसका होना लेखक के इस सिद्धांत को और भी स्पष्ट करता है कि वाक्य का जीवन से अनवरत और अनिवार्य सम्बन्ध है। लेखक का विश्वास है कि सृष्टि में तत्त्व की जो व्यापक सत्ता है वही काव्य में कवि की रहती है।<sup>१</sup> वह व्याप्त तो है पर्यं पर्यं में पर वह भी लक्षित नहीं होता। यह बात सत्य है पर बहुत कुछ द्रष्टा पर निर्भर करती है, जो यथार्थ द्रष्टा है वे कवि को भी इसी प्रकार ढूँढ़ लेते हैं जैसे तत्त्वदर्शी सृष्टि के बीच ईश्वर को। इसी प्रसंग में लेखक ने काव्य के उद्देश्य की ओर भी संकेत किया है। वह कहता है कि कवि अथवा कलाकारों से हम ज्ञान प्राप्त नहीं करते हैं, बल्कि उनसे तो हम शक्ति ग्रहण किया करते हैं, प्रेरणा प्राप्त करते हैं। हमारे हृदय के अन्तर्गत छिपे हुए शक्ति के अर्द्ध विकसित अंगुरों को प्रस्तुत कर देना सच्चे कलाकार का काम है।<sup>२</sup> काव्य से हम शक्ति प्राप्त कर आत्मविकास कर सकते हैं। केवल ज्ञान सूचना मात्र है।

इस प्रकार लेखक की दृष्टि में काव्य का स्थान ज्ञान से ऊँचा है। सम्भव है कि इस निर्णय से सभी सहमत न हों, क्योंकि शायद काव्य में उस शक्ति को विकसित देने की सामर्थ्य नहीं मिलती जो ज्ञान से ऊँची बड़ी जा सके। अतः या तो अभी तक के काव्य को बदला जावे या काव्य की इस परिभाषा को, पर ज्ञान तो सत्य है ही कि काव्य में वे गुण होने से वह उत्कृष्ट और महत्वपूर्ण हो जाता है। आत्मभाव और काव्य विधान का एक और सम्बन्ध दिखाते हुए मुद्राशु जी ने लिखा है कि 'कलाकार पस्तुत उन दृश्यों का चित्रण नहीं करता, प्रत्युत अपने हृदय की उन शक्तियों का

१. 'जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त' पृ० ४४।

२. 'जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त' ,, ४५।

विश्लेषण करता है जो उन दृश्यों के योग से उत्पन्न होती हैं।<sup>१</sup> अतः दृश्यों के चित्रण में भी कवि की आत्मभावना प्रधान है। दृश्य तो सभी के देखे होने हैं, पर कवि की विशेष दृष्टि से, उसके उन दृश्यों के प्रति विशेष भाव से जहाँ पर दृश्यों का दर्शन करते हैं वहाँ पर कवि का भाव भी समझते हैं। अतः काव्य में आत्मभाव की उपस्थिति ही वर्णन या चित्रण में एक नवीनता और ताजगी भर देती है। तीसरी बात इस प्रसंग में यह है कि हम सूचना या नवीन अनुभव को तुरन्त व्यक्त नहीं कर सकते, भाव के रूप में पकने के लिए कुछ समय की आवश्यकता होती है, बुद्धिग्राह्य विषय को भाव रूप बनाने में कुछ समय लगता है।<sup>२</sup> वस इसी बीच में काव्य के अन्तर्गत आत्मभाव का समावेश होता है। इन सम्बन्ध में इतना और ध्यान रखना चाहिए कि यह समय ऐसा ही होना है जैसा अचार उठने का जिससे अधिक समय पर वह भाव फिर विलीन हो जाता है और जिसके पहले उसका सुन्दर रूप नहीं बन पड़ता। नवीन सूचना या अनुभव, भावगत काव्यात्मक रूप ग्रहण करने पर परिस्थिति, अवसर और समय के अनुकूल शिर उठाते हैं और वही उनके प्रकाशन का उपयुक्त समय होता है। ये तीनों बातें जिससे कि काव्य-निधान में आत्मभाव की सत्ता प्रकट होती है, यह सिद्ध करती हैं कि काव्य-जीवन से अन्तरिक रूप में भी सम्बन्धित पक्ष है, केवल बाह्य रूप में ही नहीं।

चतुर्थ अध्याय में लेखक ने काव्य के रस का सम्बन्ध मन के श्रोत्र के साथ दिखाया है। सुधाशु जी की धारणा है कि मनुष्य को काव्यगत आनन्द, मन के श्रोत्र के अनुसार ही मिला करता है। इसीलिए मन की श्रोत्रपूर्ण अवस्था में काव्य का आनन्द अधिक और हीन अवस्था में कम मिलता है। काव्य का पाठक यह समझता है कि आनन्द उसे काव्य से मिला रहा है, पर मिलता उसे अपने ही मन के श्रोत्र से है।<sup>३</sup> हाँ, इस सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि मन के श्रोत्र को जाग्रत करने की क्षमता काव्य में अवश्य होनी चाहिए। लेखक के अपने विश्लेषण के अतिरिक्त इसे हम इस रूप में समझ सकते हैं कि जैसे, अग्नि, ईंधन के अनुसार ही प्रज्वलित होती है। प्रज्वलित अग्नि की प्राथमिक आवश्यकता है, पर ज्वाला को प्रज्वलित रखने के लिए ईंधन की आवश्यकता है, उसी प्रकार काव्य की अग्नि के लिए मन के श्रोत्र का ईंधन आवश्यक है। इसकी

१. 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' पृष्ठ २६।

२. " " " " " " " " ६४।

३. " " " " " " " " ७१।

और टीस का देकर हम कह सकते हैं कि नाव्य की दीगणिता के लिए मन के योज का मधुर स्नेह वादनीय है। अतः आनन्द मन के योज के कारण है। नाव्य में आनन्द भरा नहीं रहता। काव्य हमारे अन्तर्गत आनन्द को जाग्रत करता है। यदि काव्य में आनन्द हो तो एक ही नाव्य को पढ़कर सदा आनन्द प्राप्त कर लिया जा सके पर ऐसी बात नहीं है। एक या दो बार के पश्चात् उस काव्यखण्ड में मन के योज को उद्वेताने की यह क्षमता नहीं रहती। मन के योज के साथ काव्य के रस को सम्बन्धित करके लेखक ने अपने इस सिद्धान्त को कि 'जीवन और काव्य का सम्बन्ध है' पुष्ट किया है।

इस सम्बन्ध में यह भी मन्त है कि जिससे पास मन का योज अधिक होगा उसको काव्य का आनन्द अधिक मिल सकेगा। मन के योज को सचित करने के लिए शान्ति, विश्राम और शक्ति की आवश्यकता है। बिना विश्राम के मन का योज व्यय होता रहता है, और बिना शक्ति या परिश्रम के उत्तका अर्जन नहीं होता। परिश्रम की आवश्यकता एक रसता को दूर करने के लिए भी है। सौंदर्य क्षण क्षण नवीन होता है अतः हम नवीनता को ग्रहण करने के लिए एक सा बिलासी जीवन समर्थ नहीं होता है और न इसी प्रकार अत्यधिक परिश्रमशील जीवन ही। अतः दोनों का ही ध्यान रखना आवश्यक है। नवीनता लाने के लिए काव्य में वैचित्र्य या चमत्कार की आवश्यकता पड़ती है। जगत के सत्य को कुछ विचित्र रूप में व्यक्त करके भी नवीनता या चमत्कार उपस्थित किया जाता है। पर काव्यगत इस चमत्कार का महत्व तभी तक रहता है जब तक कि वह पाठक या श्रोता के हृदय में सत्य की प्रतीति उत्पन्न कर सकेता है। अतः इस विषय में लेखक का निरीक्षण उदा गुन्दर है। वह कहता है :—“काव्य और चमत्कार दोनों में प्रतर है और वह अंतर इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकेता है कि काव्य को एक प्रतीति के रूप में लेकर हम विमुग्ध रूप से मौन हो जाते हैं, किन्तु वैचित्र्य या चमत्कार के समान हम अपना मौन भंग कर 'वाह वाह' कह उठते हैं।”

यहाँ पर इतना मानना चाहिए कि चमत्कार और 'वाह वाह' के साथ भी जब काव्य का प्रभाव रहता है तब तन्मयता भंग नहीं होती, पर केवल 'वाह वाह' में तो अवश्य ऐसी क्षमता नहीं रहती। उसका उद्देश्य तो आश्चर्यचकित करना ही है।

१. यह निष्कर्ष यहाँ से इस सिद्धान्त से सम्बन्ध रहता है जिसमें कि अभिनवगुप्त के आधार पर विद्वानों ने माना है कि रसास्वादन हमारे भीतर उपस्थित वासनाओं को उद्वेताने पर होता है।

सुधाशु जी का इस विषय में रसवादी दृष्टिकोण ही है, क्योंकि वे नाट्य का उद्देश्य केवल मनोरंजन नहीं मानते बल्कि मनोरंजन को वे काव्य का साधन मात्र मानते हैं।<sup>१</sup> उनके विचार से काव्य का अन्तिम उद्देश्य जगत् के साथ मानव हृदय का सामंजस्य स्थापित करना है। इस दिशा में मनोरंजन का अपना महत्व है। वह काव्य ने पाठक को एक आकर्षण उपस्थित करता है और उस भाव भूमि पर पहुँचा देता है जहाँ से तादात्म्य सम्भव है। अतः काव्य में महत्व होने हुए भी उसे उद्देश्य के रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता।

‘काव्य का अर्थः’ नामक प्रसंग में ‘सुधाशु’ जी ने काव्य में बुद्धि की अग्राह्यता और हेतुभास के महत्व पर विचार किया है।<sup>२</sup> बुद्धि की अग्राह्यता होने पर भी हम काव्य के कुछ स्थल रमणीय समते हैं। तर्क या विचार की दृष्टि से जिनमें कोई तर्क नहीं होता, उनमें काव्यगत प्रभाव है। इसी प्रसंग में उन्होंने प्राचीन साहित्याचार्यों के व्यंग्यार्थ और लक्ष्यार्थ से वाच्यार्थ को अधिक सरस माना है। इसमें वह यह प्रतिपादित करते हैं कि व्यंग्यार्थ से या लक्ष्यार्थ से जो अर्थ-ग्रहण होता है वह उतना रमणीय नहीं होता, जितना वाच्यार्थ। यह बात सत्य है पर इसमें प्राचीन आचार्यों का मत सहित नहीं होता, जो कहते हैं कि व्यञ्जना में अधिक रमणीयता होती है, अभिधा में कम। यहाँ पर उनका तात्पर्य है वह अभिधा जिसमें कोई व्यञ्जना या लक्षणा न हो। व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ का तात्पर्य वह वाच्यार्थ नहीं जो व्यञ्जना को स्पष्ट करके प्राप्त होता है, बल्कि वह व्यंग्य अर्थ है जो अभिधा के साथ सम्यक् ही सचेत रूप में निद्विमान रहता है। स्पष्ट करने या खोलकर रस देने पर तो वह वाच्यार्थ से अधिक मूल्यवान् नहीं रह जायगा। अतः लक्षणा और व्यञ्जना में अधिक रस होता है। वह वाच्यार्थ अधिक आनन्ददायी है जिसमें लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ छिपा हुआ है। हेतुभास की रमणीयता तो स्वयं सिद्ध है ही। हेतुप्रज्ञा अलङ्कार का सौन्दर्य ही यही है। बुद्धिद्वारा हेतु चाहे अग्राह्य हो, पर इस काल्पनिक अहेतु में हेतु का सम्बन्ध काव्योक्ति को

१ ‘जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ ७१, सुझना कीजिए —

केवल मनोरंजन न कवि का कर्म होना चाहिए।

उसमें उचित उपदेश का भी भूमि होना चाहिए ॥

—मैथिली शरण गुप्त।

२. ‘जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० ८२, ८३।



रमणीय अचर्य नग देता है। जायसी में हमें इसके अनेक उदाहरण मिलते हैं। इस प्रसंग में सुधाशु जी की यह धारणा भी सत्य है कि बला में कल्पना चाहे भले ही हो पर स्पष्टता अवश्य होनी चाहिये।

काव्य की प्रेरणा के सम्बन्ध में विचार करते हुए सुधाशु जी ने यह सिद्ध किया है कि काव्य की प्रधान प्रेरणा, आत्मसुख या आत्मविस्तार है। काव्य के जो अन्य अनेक द्रव्य संस्कृत कवियों ने माने हैं<sup>१</sup> उन सबके मूल में भी प्रधान रूप से यही आत्मसुख की ही भावना विद्यमान है। उनका कथन है कि यश, कीर्ति, प्रशंसा के आवरण के नीचे मनुष्य की सुखलिप्सा छिपी हुई है।<sup>२</sup> यथार्थ की अनिव्याप्ति ही प्रशंसा है। अपनी प्रशंसा, यश और कीर्ति आदि में आत्मसंतोष की भावना है। इसी प्रकार द्रव्यप्राप्ति के अन्तर्गत भी आत्मसुख और आत्मविस्तार की भावना छिपी हुई है, क्योंकि धन की प्राप्ति आत्मसुख के एक साधन के रूप में ही अभिवाञ्छनीय है। आत्मविस्तार की भावना के भीतर आत्मसुख ही रहता है। क्योंकि काव्य में आत्मविस्तार की भावना प्रमुख है। “काव्य में मनुष्य अपने आत्मविस्तार के द्वारा समस्त मानवता को एक सामान्य कोटि के भीतर लाता है।... साधारणीकरण का यही काव्यगत तात्पर्य है।”<sup>३</sup> इस आत्मविस्तार की भावना की ही सिद्धि में कवि सम्पूर्ण प्रकृति, विश्व और प्राणियों में सादात्म्य ग्रहण करता है। इस सम्बन्ध में लेखक की धारणा बड़ी स्पष्ट है। उसका कथन है —“काव्य जीवन प्रकृति का अन्तर्दर्शन है, उसकी अनुभूति है। यह अनुभूति कोई भावुकता जन्य स्फूर्ति नहीं, न कोई आध्यात्मिक कल्पना है बल्कि अत्यन्त मानव जीवन के व्यक्तित्व की अनुभूति है।”<sup>४</sup> अतः काव्य की इस धारणा के अनुसार आत्मविस्तार की भावना कवि की प्रमुख भावना है। पर उसके भीतर भी, इस आत्मविस्तार के रूप में काव्य प्रेरणा के भीतर भी, प्रधान कारण आत्मसुख है। इस को गोस्वामी जी ने ‘स्वान्तस्सुखाय’ कह कर व्यक्त किया है। पर यहाँ भी एक प्रश्न उठ सकता है कि काव्य

१

“काव्यं यशसेऽर्पकृते व्यवहारविदे शिवेतरत्तये।

सद्यः परनिवृत्तये, कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे ॥

—सम्मद, काव्यप्रकाश।

२ ‘जीवन का सत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ १२८।

३. “ ” ” ” पृष्ठ ३८।

४ “ ” ” ” पृष्ठ १०२।

के भीतर परान्तस्सुग और जनहित की भावना जो रहती है, उसका क्या रहस्य है ? मुधाशु जी के विचार से यह जनहित भावना, करुणा, दया, सहानुभूति आदि की भावना भी स्वान्तस्सुगाय का ही रूप है। दूसरों के दुःख को देखकर हमारे भीतर जो संवेदना जाग्रत होती है उसको दूर करने के लिए ही, उम संवेदना के कष्ट से मुक्ति पाने के लिए ही, हम दूसरों पर करुणा, दया या उपकार आदि करते हैं। अतः जनहित में भी आत्मपरितोष ही है। इस आत्ममुख का आत्मविस्तार के साथ लगाव है, जब कि अन्य स्वार्थों के साथ जो जनहित विरोधी हैं, आत्म विस्तार का नहीं, वरन् आत्मसंकोच का सम्बन्ध है। अतः काव्य की मुख्य प्रेरणा आत्मविस्तार के साथ आत्ममुख की भावना है।

‘लय और छन्द’ के प्रसंग में मुधाशु जी ने आजकल की मुक्तछन्द या छन्दमक्ति की प्रवृत्ति पर प्रकाश डाला है और इस सम्बन्ध में उनका विचार है कि छन्द चाहे जितने नहीं हों या नए रूप धर कर आवें, कविता से लय का उल्लिखन नहीं किया जा सकता। अनेक छन्द, जीवन के स्वाभाविक उल्लास और विषाद की गति और स्पन्दनों के साथ चलते हैं। हमारी यथार्थ भावनाएँ भी जिन स्वाभाविक छन्दों में अपना प्रभावपूर्ण प्रकाशन प्राप्त करती है, कवि का काम उन्हीं स्वाभाविक छन्दों को ढूँढना है, छन्दों को तिलाजलि देना नहीं। स्वच्छन्दता और मुक्ति का जहाँ तक प्रश्न है, वहाँ तक तो प्रत्येक प्रकार के प्रकाशन में कहीं व्याकरण का, कहीं गति का, कहीं एक और कहीं दूसरा बन्धन तो रहता ही है, पर वही श्रमदास या अनुभूति द्वारा सुनिधाजनक हो जाता है। कवि की प्रतिभा का भी निर्णय उपयुक्त छन्द के चुनाव और उसके स्वाभाविक निर्वाह में हो जाता है। छन्द में प्रकाशन की स्वाभाविक शक्ति होती है, उसके लिए पिंगल का ज्ञान या छन्द के लक्षण ज्ञान की आवश्यकता नहीं। छन्द के विषय का सहज ज्ञान ही प्रयोग में लाकर स्वच्छन्दता का परिचय दिया जा सकता है। छन्द का सम्बन्ध जीवन की मनोवृत्तियों से है और उन्हीं का स्वाभाविक ज्ञान कवि को होता है। हाँ, छन्द का उपयोग पांडित्य-प्रदर्शन के लिए करना और छन्द निर्वाह के लिए भाषों की हत्या करना, हाणिप्रद है। छन्द जीवन की स्वाभाविक गति से सम्बन्ध रखता है। उसकी कृत्रिमता उठाने से बनती है, अन्यथा नहीं। मुधाशु जी का इस विषय में निम्नांकित निष्कर्ष वर्तमान काव्य के हेतु बड़ा ही स्वास्थ्यकर है —

“महाकाव्य में भिन्न भिन्न प्रकार के छन्दों के व्यवहार की जो परिपाटी है वह कवि के पांडित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं, प्रत्युत जीवन व्यापी भिन्न भिन्न भाव विचार की

अभिधक्ति को अनुसृत मार्ग देने के लिए। लय और मृन्द के सारे सामान्य पर विचार कर यदि उनका प्रयोग किया जाय, तो उसमें काव्य की आयु शीघ्र शक्ति बढ़ती है और कवि को अनुसृत कीर्ति प्राप्त होती है।<sup>१</sup>

इस प्रकार जिने भी काव्य के उपकरण हैं सभी का जीवन से सीधा सम्बन्ध है। प्रागयी जीवन के स्वाभाविक गान हैं जो बिना प्रकाश कटों से निस्सरित हुए हैं। उनमें अन्तर्गत काव्य के विद्यमान तत्व यह सिद्ध करने हैं कि काव्य जीवन का ही प्रकाशन है और कुल्लुनही। प्रागयी सम्भवतः जातीय आशुकरित्व है जो भाव की उमर में बढ़ा है। प्रागयी हृदय की वाणी है, जीवन के उत्साह और वेदना की गहुर भाव है। इस जीवन के स्वाभाविक उद्गारों में ही भारतीय जीवन का सार्थक दर्शन होता है। कलागीतों में उस जीवन के सुदृढ़ सहकृत, शिष्ट और रूढ़ रूप ही देखने को मिलते हैं। पर उन गीतों की प्रवृत्तियाँ भी यह सिद्ध करती हैं कि काव्य जीवन को छोड़कर सबल नहीं।

कलागीत की प्रवृत्तियों पर विचार कुछ अधिष विस्तार के साथ है। ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर सबसे पहली प्रवृत्ति जो कलागीतों में अभिन्यत है वह युद्ध और प्रेम। यह एक साथ भी है और युद्ध और प्रेम दो अलग अलग प्रवृत्तियों के रूप में भी है। और गाथा युग के आगे युद्ध की प्रवृत्ति की परिस्थिति अधिक अनुकूल न रह गयी। यद्यपि इस प्रवृत्ति का प्रकाशन हमें रीतिकाल में भी यत्र तत्र मिलता है जिसमें प्रेम की प्रवृत्ति का विकास हुआ। भक्तिकाल में इस प्रवृत्ति को अलौकिक आलम्बन प्राप्त हुए और निगुण और सगुणवाद के रूप में कलागीतों को अपने पूरे प्रकाशन का अवसर मिला। रीतिकाल में फिर लौकिक आलम्बन साथ चले और नायिका भेद प्रमुख श्रम रहा। इसके अन्तर्गत स्त्री, प्रमुख रूप से गीतों का आधार बनी। यद्यपि सगुण भक्ति धारा के साथ साथ सामाजिक और उसकी परम्परा के कारण कृष्ण का भी नाम है, पर सामान्यतः कृष्ण और राधा का लेकर भी नायक नायिकाओं का ही वर्णन रहा, नायिका का विशेष रूप में। स्त्री को पुरुष ने अनेक भावनाओं के रूप में देखा अतः उसी का विशेष वर्णन है। इस विषय को स्पष्ट करते हुए मुधाशु जी ने लिखा है कि—

“एक स्त्री शब्द ही ऐसा है जो अपनी मूल अर्थ स्थिति में है, अन्यथा इसके जितने

१. ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० १०३।

२. ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ १०५।

भी काव्योत्पत्ति पर्याय या समानार्थक शब्द हैं सब पुरुष की भिन्न भिन्न भावनाओं के चोपक हैं। पुरुष की सौन्दर्य लिप्ता ने स्त्री को सुन्दरी, रमण प्रवृत्ति ने रमणी, कामना ने कामिनी, प्रेम ने मिया, प्रेमिका या प्रणयिनी, विलाग ने विलामिनी बनाया ...इन शृङ्गारिक रूपों के अतिरिक्त, गंभीर काव्यों में उसकी गंभीर प्रवृत्ति का विधान भी धर्म-संगिनी, जाया, महिना, देवी, गृहिणी, आर्या आदि के रूप में किया गया है, लेकिन शृङ्गारिक कवियों की स्त्री के इन रूपों को देगने की क्षमता न थी।” स्त्री को पुरुष यन्त्रेक भावनाओं से देगता है, पर रीति काल में उसे प्रायः विलास और प्रणय भावनाओं से ही देगा गया। अतः यही अभिव्यक्ति हमें देगने की मिलती है।

प्रकृति का रूप अनेक कलागीतों में उदीपन के रूप में ही रहा। वर्तमान काल में भी यन्त्रि आलम्बन के रूप में प्रकृति को ग्रहण किया गया है नर भलीभाँति नहीं क्योंकि इसी के साथ छायावादी अस्पष्ट शैली ने उसको और भी विचित्र रूप दे दिया। अतः प्रकृति का आत्मविभोर कर देने वाला रूप हमें प्राप्त नहीं हो सका। छायावाद की प्रवृत्ति भी कलागीतों के सम्यन्ध में बड़ी महत्व की है। विषय की दृष्टि से तो प्रायः प्रकृति और प्रिय ही छायावाद के क्षेत्र में निचरण करते हैं, पर शैली की सूक्ष्मता, मनो-वैशानिकता, भावुकता आदि विरोधतायें अस्पष्टता और वर्णन की विश्व रसता के साथ भी प्रिय लगीं। छायावाद की प्रकृति पर विचार करते हुए सुधाशु जी ने लिखा है :—

“छायावाद की काव्यवस्तु अज्ञेय और अव्यक्त की भाँकी लेने के अतिरिक्त जीवन के किसी दूसरे क्षेत्र में प्रसारित नहीं हो सकी। वस्तु विन्यास की विश्व रसता, रमणीय-कल्पना, चित्रविचित्र लाक्षणिक वैचित्र्य ही उनका साध्य रहा। विभाव पद्ध का आभास ऐसी कविताओं में अस्पष्ट ही बना रहा।”

आधुनिक कालीन कलागीतों की राष्ट्रीयतामूलक प्रवृत्ति भी है जिसका कोई भी रूप प्राचीन काव्य में नहीं मिलता। राजभक्ति, देशभक्ति, स्वतन्त्रता, क्रांति, विप्लव आदि की भावनाओं ने इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत अपना विकास पाया है। अतः इसका भी अपना और प्रमुख महत्व है।

इसके अतिरिक्त छायावादी शैली पर आध्यात्मिक सफेती को लेकर रहस्यवादी प्रवृत्ति भी कलागीत का एक अंग बनकर आई है, पर इसका एक रूप हमें भक्ति युग में देखने

१. ‘जीवन के तथ्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ २२३।

२. ‘जीवन के तथ्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० २३६।

को मिल जाता है। आन कल का रहस्यवाद उठन कुछ उसका आगुनी है। रहस्यवादी प्रवृत्ति, काव्य की दृष्टि से महत्वपूर्ण तो है पर सुगव्यापी भावनाओं से आजकल उसका सम्बन्ध टूट सा रहा है। अन प्रगतिशीलता का नाम देकर आजकल व्यापक भावनाओं और जीवन को काव्य का विषय बनाकर कलागीतों की मृष्टि हो रही है। इसमें मुख्य धारा, मानवता के प्रति, दलितों, पीड़ितों और कृषकों के प्रति विशेष रूप से सहानुभूति की है। काव्य का आदर्श, प्रसिद्ध पुरुष, राजा, धनिक या महापुरुष न होकर जनसाधारण हो रहा है। पर इस प्रवृत्ति का कलात्मक रूप अभी विशेष निगर नहीं पाया। प्रगतिवादी आदर्श से यथार्थ को विशेष महत्व देता है। अतः ऐसी दशा में वह प्रवृत्ति तो हमी निष्कर्ष पर हमें प्रतिष्ठित कर ही देती है कि काव्य का जीवन से अनिवार्य सम्बन्ध है।

इस प्रकार सुधाशु जी ने इस पुस्तक में अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। प्रतिपादन की प्रणाली विशेष तब सगत नहीं, पर उनके दृष्टिकोण को ठोठ निकालना कठिन भी नहीं है। पुस्तक ने निम्न एक दूसरे से स्वतन्त्र से लगते हैं। एक का दूसरे से सम्बन्ध स्पष्ट नहीं है। प्रत्येक निम्न अपनी नवीन भूमिका लेकर उठता है और समाप्ति के साथ दूसरे के प्रारम्भ का सूत्र नहीं देता। पीछे का वारतम्य नहीं। पर यह सिद्धान्त सभी निम्नों में व्याप्त है कि काव्य के सिद्धान्त जीवन के तत्वों पर आश्रित हैं।

---

## पंचम अध्याय

# कवियों की स्वच्छन्द रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्शों का अध्ययन

## १. पूर्वकालीन कवियों का काव्यादर्श

वर्तमान काल में आलोचना के ग्रन्थों में ही काव्य-सम्बन्धी विचारों को देखने का हमारा अभ्यास पड़ गया है, किन्तु कभी कभी कवि की कविता में ही उसका काव्यगत आदर्श एवं विचार छिपा मिल जाता है। हिन्दी साहित्य में कविता से अलग आलोचना आधुनिक काल की देन है। इस प्रकार के बेचल आलोचना सम्बन्धी लेख हमें पुराने साहित्य में अलग नहीं मिलते हैं, किन्तु जहाँ तहाँ बड़े बड़े कवियों के काव्यग्रन्थों में ही ऐसे कथन देगने को मिल जाते हैं जो उनके काव्य सम्बन्धी आदर्शों को प्रगट करते हैं। छोटे बड़े सभी लेखकों की कविता से ऐसे वाक्य छोटना पढ़ा कठिन काम है और फिर सभी में कोई नवीनता भी मिलने की सम्भावना नहीं। परन्तु बड़े बड़े कवियों की कविता से उनका काव्य-सम्बन्धी तथा कलापरक आदर्श खोजना काव्य के स्वभाव की परंपरा के लिए आवश्यक है। उसका महत्व हिन्दी काव्यादर्शों के विकास के अध्ययन में तो और भी अधिक है। जैसा कि कहा जा चुका है इससे लिए कवियों की रचनायें भी वैसे ही महत्व की हैं जितनी उन पर की गयी आलोचनाएँ।

हिन्दी के पूर्ववर्ती काव्य में कविता का आदर्श या तो धार्मिकता से भरा हुआ है या वीर पुरुष और राजा महारानाओं की प्रशंसा से और उसका कला-सम्बन्धी आदर्श संस्कृत काव्य या संस्कृत काव्यशास्त्र है। वीरगाथा युग की कविता राजाओं की वीरता की प्रशंसा तथा उनके शूरवीर क्रियान्विता से ही भरी है और उसकी पंक्ति-पद्धति पर रामायण, महाभारत एवं संस्कृत के काव्यशास्त्र तथा कवि शिक्षा के ग्रन्थों का प्रभाव

है। महाभवि चन्द्र का 'पृथ्वीराज रासो' ऐसा ही ग्रन्थ है और ग्रन्थ 'रासो' भी इसी पथ के अनुसरण करने वाले हैं। चन्द्र 'पृथ्वीराज रासो' के प्रथम समय ( ३६ वें छन्द ) में लिखते हैं —

“उक्ति धर्म, विसादस्य । राजनीति नय रस ।

पद्भाषा पुराण ध । पुराण कथित मया ॥”

इस उद्देश्य से स्पष्ट है कि 'पृथ्वीराज रासो' में सभी प्रकार के ज्ञान व व्यवहार की चर्चा है जैसी कि महाभारत में है। उसमें धर्म, राजनीति के वर्णन का व्यय तथा नवों रसों से उन्हे युक्त करना है। 'पृथ्वीराज रासो' है भी गणन-ग्रधान, कला-सम्बन्धी वर्णन का समन्वय उसमें कम है। मनमाना वर्णन अधिक है, किन्तु फिर भी 'पृथ्वीराज रासो' ऐसे ग्रन्थ की उत्पत्ति विशाल प्रतिभा और व्यापक कल्पना द्वारा ही हो सकती है। \*

चन्द्रबरदाई के पूर्व भी सिद्ध और जैन कवियों में काव्यशास्त्र-सम्बन्धी कोई विशेष विचार नहीं मिलते, पर हम कह सकते हैं कि सिद्धों का उद्देश्य तो सरल बोलचाल की भाषा में रहस्यवाद, तन, इठयोग अथवा सडन मडन के उपदेश देना था। काव्य सम्बन्धी कोई अन्य आदर्श उनके पास नहीं था, पर पुरानी हिन्दी के कुछ अन्य कवियों का निश्चय रूप से काव्य-सम्बन्धी आदर्श बही था जो चन्द्र का 'पृथ्वीराज रासो' में है। अथवा इससे भी अधिक वे साधारण जनता की बातों जैसे गरीरी, आदि का बखान भी करते थे, पर बहुत से कवि<sup>१</sup> नहीं सस्कृत कवियों के काव्य और काव्यशास्त्र का ही आदर्श रखते थे और रामायण महाभारत आदि ग्रन्थ ही उनके आदर्श थे। इस आदर्श पर चन्द्र के पूर्व भी गडे उच्च कोटि के ग्रंथ लिखे गये हैं जैसे —स्वयभू कवि के रामायण, हरिवंशपुराण तथा पुष्पदन्त के महापुराण, जगहर चरित, शायकुमार चरित आदि। इनमें स्वयभूदेव ने तो तुलसीदास की भाँति ही अपनी दीनता और काव्य विद्या से अनभिज्ञता प्रदर्शित की है, यद्यपि उनकी रचना में काव्य के उत्कृष्ट गुण प्राप्त होते हैं। अपने आत्मपरिचय में वे लिखते हैं —

“बुहयण सयभु पई बिणवई । महु सरिसड अणण याहि कुकई ।

बापरणु कयाईण जाणियउ । गड वित्त सुत घस्त्राणियउ ।

१ देखिए पुष्पदन्त, अच्युतरेदमान आदि की रचनाएँ, हिन्दी का यथारा,



या गिसुण्डिँ पच महायक०यु । यउ भाहुण लकलण छुदु सबु ।  
यउ मुज्झुँ पिंगल पच्छार । यउ भामह, दडियऽल्लकार ।”

अर्थात् स्वयम्भू पुत्रजनों के प्रति विनती करता है कि मने समान ग्रन्थ कुकवि नहीं है । मैं कुछ व्याकरण नहीं जानता, न गति-सूत्र का वर्णन कर सकता हूँ, न पौंच महाकाव्य सुने हूँ, न भरत का शास्त्र जानता हूँ और न छन्दों का लक्षण । न पिंगल का विस्तार जानता हूँ और न भामह, दडी के अलंकार ही ।” इसके साथ साथ एक बात और इनकी रचनाओं में प्राप्त होती है और यह है गोलचाल या लोकभाषा में काव्य-रचना की प्रेरणा । यही बात आगे चलकर हमें पद्यापति, चरित, तुलसी आदि में भी मिलती है । स्वयम्भू ने भी इसका परिचय अपनी रामायण के वर्णन में दिया है —

अस्तर वास-जलोह मणोहर । सुयलकारद्वद मच्छोहर ।  
दीह समास पवाहा बक्षिय । सबकय पायय पुलिनालकिय ।  
देसी भाषा उभय सहजजल । कवि-दुषर घण सह सिजायल ।  
अथ बहल कल्लोला गिट्टिय । आता सय सम उह परिट्टिय ।  
रामकहा सरि पद सोहती । इत्यादि

—( रामायण, हिन्दी काव्यधारा पृष्ठ २६ । )

अर्थात् अन्तर जिसमें मनोहर जलोक, (जोके) हैं, सुन्दर अलंकार और छंद मछलियों हैं । दीर्घ समास टेढ़ा जल प्रवाह है । संस्कृत प्राकृत के पुलिन अंकित हैं । देशी भाषा के दोनों उज्ज्वल तट हैं । कवियों के लिए कठिन जिसमें घने शब्दों के शिलातल हैं । अनेक अर्थों वाली कल्लोनें हैं, और सैकड़ों आशाओं के समान तरंगें उठती हैं । इस प्रकार रामकथा की सरिता शोभित हो रही है ।”

उपयुक्त बातोंसे हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि काव्यादर्श इस युग में लगभग संस्कृत महाकाव्य का सा है, पर लोकभाषा को महत्व देना ही एक नवीन बात है ।

विद्यापति की रचना का आदर्श भी प्रेम, शृङ्गार और भक्ति का चित्रण करना था, किन्तु इनमें शब्दों के प्रयोग की कला और कौशल तथा माधुर्य उन्नीचकोटि का है । इनका उद्देश्य साहित्यिक था और कविता को वे ईश्वरदत्त प्रतिभा के रूप में मानते थे नैसा कि इनके जीवन की कथाओं के साथ साथ संन्यासा और आगर्वूकी स्त्री का

वर्णन स्पष्ट करता है। कविता का प्रधान उद्देश्य इष्टसिद्धि और मनोरंजन था। कीर्तिलता के प्रथम पल्लव में उन्होंने लिखा है :—

पालघनर विरजावद् भाषा । दुहुँ नहि जागद् दुःखजन आसा ।

ओ परमेसर हर सिर सोहई । हूँ निचय नायर मन मोहई ।

नागर या रनिकों का मनोरंजन कविता का चरम उद्देश्य है। भाषा-विषयक उनका विचार 'कीर्तिलता' में व्यक्त हुआ है। यद्यपि उन्होंने संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि में भी रचनायें की हैं पर सबसे अधिक मधुरता वे प्रचलित लोक भाषा में मानते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार उनका काव्यादर्श स्वाभाविक भाषा में रस और अलंकार-पूर्ण वर्णन प्रकट होता है।

कबीर के पास कविता के विषय में अधिक कहने को नहीं हो सकता, क्योंकि कवि उनकी दृष्टि में कोई सम्मान्य व्यक्ति नहीं था,<sup>२</sup> और न विद्वान् ही, इन सभी को वे मर हूआ कहते हैं क्योंकि इन्होंने अमर आत्मा को नहीं पहचाना। फिर भी उनकी सांगी सयदी और रमैनी कविता हैं। इससे दो बातें स्पष्ट होती हैं प्रथम यह कि कबीर कविता को एक सीमित अर्थ में ही लेते थे और द्वितीय उनके समय कविता केवल मनोरंजनार्थ ही होती थी। इसीलिए उन्होंने ऐसे कवि के व्यक्तित्व से अपने को अलग रक्खा है, केवल उक्ति-विशेष या अलंकार-वर्णन कबीर की दृष्टि से कविता हो सन्ता है, पर उसमें कोई सार नहीं रहता। उनके कथन यदि कविता है तो उस कविता को वे जीवन से, मृत्यु से और कल्याण से सम्बन्धित समझते हैं। जीवन के विषय में जो उनका दृष्टिकोण था उनकी रचना से स्पष्ट है। यह रचना चाहे जैसी हो, पर जैसा जीवन वे समझते थे उनकी

१. सक्षय घांशी तुहयन भावई, परडअ रस को भग्म न पावई ।

देसिल बघना सब जन मिट्ठा, तैं तैंसन जग्यथों अवहट्ठा ।

—कीर्तिलता प्रथम पल्लव ।

अर्थात् संस्कृत भाषा केवल विद्वानों को ही अच्छी लगती है, प्राकृत भाषा रस का मर्म नहीं पाती, अर्थात् सरस नहीं है, देशी भाषा सब को सीटी लगती है, इसी से मैं अवहट्ट में रचना करता हूँ।

२. 'कवि कवीने कविता मुए ।'

पोथी पढ़ि पढ़ि जग मुखा, रदित मया न कोइ ।

—(कबीर की सांगी)

रचना उससे सीधे दग से सम्बन्धित थी। उसी प्रति जीवन के कल्याण के लिए या सत्य के उद्घाटन के लिए है। वह उपदेश और स्वानुभूति प्रधान है।

करीर हमारे सामने एक साधन और उपदेश के रूप में आते हैं और दोनों ही रूपों में उनकी स्पष्टपादित और सच्ची लगन के कारण हम कविता मिलती हैं। सहज भावनाओं को स्वाभाविक दग से प्रकट करना ही उनका उद्देश्य था। अतः भाषा ने सम्बन्ध में उनका विचार भी स्पष्ट है। जनसाधारण के हेतु ही उन्होंने अपने कथन कह हैं अतः जन-साधारण की ही भाषा सारे रूप में उनकी काव्य भाषा है। संस्कृत गर्भित या स्वयं संस्कृत भाषा की, अप्रत्या बोधोत्पत्ति की भाषा के अधिक पसन्द करते थे, जैसा कि उनके कथन :—“सकलित वृषजल कनीय, भासा महतानीर” से भलीभाँति प्रकट है। इस स्वाभाविक भाषा द्वारा सहज अनुभूति के प्रकाशन में अनेक सहज और स्वाभाविक भाव तथा रस आ जाते हैं, किन्तु करीर का काव्यादर्श अपनी ही अनुभूति का प्रकाशन था, नन्धन में पँधर कनि कहाने के लिए लिखी गयी रचना द्वारा कल्पित अनुभूति नहीं, यह बात उनकी रचनाशा में स्पष्ट है।

जायसी का काव्यविषयक आदर्श अधिक व्यापक और साहित्यिक है। उनकी कविता में कलापत्र भी मौजूद है। करीर की भाँति जायसी कवि-यश की आकाँक्षा से रहित न थे वरन् उनकी रचना में वह यश की भूख वरानर विद्यमान मिलती है, वे पद्मावत के अन्त में कहते हैं :—

“जोरी लाइ रक्त के लेई । गाढ़ि प्रीति नयनन्ह जल भेई ।

औं मैं जानि गीत छस कीन्हा । मकु यहु रहै जगत महुँ चोन्हा ।

—पद्मावत ।

जगत् में अपना नाम, यश अथवा चिह्न रखने के लिए अपनी रचना को उन्हें रक्त की लेई से जोड़ना पड़ा, इससे जायसी का यह विश्वास व्यक्तता है कि वे किसी काव्य रचना के स्थायी होने के लिए साधना और अनुभूति आवश्यक समझते थे। बिना रक्त सहे हुए किसी का यश ससार में नहीं रहता। इसका आगे भी वे कहते हैं —

“कहँ सुरूप पद्मावत रानी । कोइ न रहा जग रही कहानी ।

धनि सोई जस कीरति बासू । फूल मरे पै मरै न बासू ।

केहि न जगत जस बेचा, केहि न खीन्ह जम मोल ।  
जो यह पद कहानी, हृद सवरे हृद बोल ।”

—पद्मावत

इसने स्पष्ट है कि छिपनी नम्र भावना अपने नायक को अमर रहने के साथ साथ स्वयं अमर रहने की है। इस अमरता के लिए निष्ठ या की आवश्यकता है, उनका उपर, निर्देश हो चुका है। अतः उत्तम कविता के अमरत्व के मूल में क्या कारण निम्नमान रहना है, इसकी भी जायसी ने अनजाने व्यक्त किया है। अनजाने इस कारण ने कि उन्होंने स्वयं रूप से शास्त्रीय पद्धति के अनुसार यह नहीं कहा कि उत्तम कविता के लिए अमुक गुण होना चाहिए, पर उनकी उत्तम कविता की कर्मोटी का रचने उससे मिल जाता है। कवि का स्थान जानसी की दृष्टि में बहुत ऊँचा था और उसने पीछे के अन्य सभी समुदायों को भी आग सक्ने थे। इतना स्वाभिमान उनमें था। अतः कुछ अपना परिचय देते हुए ही वे उत्तम कविता के अन्तर्गत ‘विमोहकत्व’—मोह लेनेवाला सत्व काव्य उत्कृष्टता का प्रधान कारण बताते हुए कहते हैं :—

‘एक नयन कवि मुहमद गुनी । सोइ विमोहा जेहि कवि मुनी ।’

इसी ‘विमोहकत्व’ में ही कवि की सफलता और कवि का जादू है, यह जायसी मानते हैं। अपनी कविता में विमोहकत्व लाने के लिए कवि को स्वयं अपने विषय में निमोह जाना, तन्मय हो जाना आवश्यक है। जायसी के वर्णन ने ही यह स्पष्ट है कि जो कुछ भी वह वर्णन करते हैं उसमें धुल मिल जाना उनका स्वभाव है। जहाँ कहीं उन्हें सौंदर्य या गुण मिलना है वे उसमें ही लीन हो जाते हैं और उभी अवस्था में उसका वर्णन उसके काव्य में जादू का असर भर देता है। इस तन्मयता के साथ उनकी ध्यानक दृष्टि भी रहती है।

किर कविता के प्रभाव के लिए कवि और कविता का ही मुख्य सम्बन्ध होता पर्याप्त नहीं, सुनने वाले या पाठक के भीतर भी कुछ गुणा का समावेश होना चाहिए। जायसी ने काव्य-शक्ति की उपमा चींटे और मीरे से दी है। वे कहते हैं कि चींटे के लिए कहीं भी गुड़ रखा हो वह सूँघ कर उसको प्राप्त कर लेगा। इसी प्रकार मीरे के लिए कहीं भी चने में ‘कमल’ बिना हो वह चाकर उसका रस लेगा। पर फूल के चने रहने वाला चींटे और कमल के चाने ही रसने वाले मीरे उस रस के अनुभूति हैं, सिर्फे मीरे मोनी हैं। यही ‘श्रमिकी’ का हाल है। जायसी ने स्पष्ट कह दिया है :—

“यादि थान्त जस गाथा थई । लिखि भाषा चौपाई कही ।  
 कवि विद्यास रस बँवला पूरी । दूरि सो नियरि नियरि सो दूरी ।  
 नियरे दूर, फूल जस काँटा । दूरि सो नियरे जस गुद धाँटा ।  
 भंवर आइ पन खंड सन, जेइ कैवल कै पास ।  
 दादुर पास न पावई, भलेहि जो आछै पास ॥”

( पद्मावत )

जायसी की दृष्टि में श्रेष्ठ कवि व्यास के रूप में होता है और उसमें रस ऐसा ही रहता है जैसा कि कमल में मकरन्द था। प्रतिभा, कल्पना और अनुभूति से सम्पन्न कवि की कविता, रसिन भ्रमरों के लिए कमल थी के समान ही आकर्षण रखती है।

स्वानुभूति और तन्मयता के साथ ही साथ कवि को रहस्य-दर्शन की एक दृष्टि प्राप्त होती है जो न केवल पाठक के लिए गहरी रुचि और आनन्द का सम्पादन करती है बल्कि उसे भी अनवरत और चिरन्तन उत्साह से भरती रहती है। यह साधना प्रकृत दृष्टि, प्रकृति के रहस्यवादियों की विशेषता है। जायसी के सिंहल के उपवन का वर्णन, समुद्र का वर्णन, पटञ्जल का वर्णन आदि इसी दृष्टि को छिपाये हैं। ऐसा नहीं जान पड़ता कि जायसी ने काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों से सीखा है कि यह वर्णन करना चाहिए यह नहीं, बल्कि यह उनकी अनुभूति, रुचि, सौन्दर्य प्रेम और रहस्य-दृष्टि है जो उनके वर्णन के शग-शग में रस और चमत्कार भर देती है। इसमें जायसी की सशक्त कल्पना व्यक्त होती है।

इसके अतिरिक्त जायसी के भीतर हमें एक करुणा और वेदना भी मिलती है जो उनके चित्रण और वर्णन को इतना हृदयस्पर्शी बना देती है। कुछ लोगों का विश्वास है कि ‘अमान’ कविता की एक प्रमल प्रेरणा देता है। यही वेदनापूर्ण गीतों के मूल में भी रहता है और आदर्श चित्रण का भी कारण होता है। कवि जिस रूप, जिस शील को चाहता है उसका विश्व में अभिप्राय ही उसकी अनुभूति का एक स्रोत बहाता है। अभिप्राय अन्य आदर्श सम्बन्धी सवेत के अनेक स्थल पद्मावत में हैं। आगे लिखित पंक्ति देखिए :—

“जेहि पाई वह छाँह अनूषा । फिर नहि आइ सहे वह धूषा ।”

जिसे वह अलौकिक आदर्श, अलौकिक सौन्दर्य देखने को मिल गया वह इस सतार के सनाप में जहाँ पर अभिप्राय, दुःख, पुरुषता, भरे पड़े हैं, कुछ भी रुचि न रखेगा। इसे

हम उनका शास्त्रात्मवाद भी मान सकते हैं और यही आदर्श चित्रण उनके साथ ही प्रेरणा भी है। जायसी का सम्पूर्ण प्रकृति का तथा मानव गाथा का वर्णन इन्हीं संकेतों से भरा हुआ है। जायसी प्रबन्ध काव्य में भी व्यक्तिगत वर्णा एव वेदना को उकसाते चलते हैं।

भाषा जायसी की स्वाभाविक और गोल-चाल की है। उनका कविता का उद्गार भी स्वाभाविक और सहज उद्भूत है। जायसी के विस्मय के अनुसार यही कविता के मूल उपकरण ठहरते हैं। (शुद्ध और मजल कल्पना, विमोहकत्व, रहस्य दृष्टि और स्वाभाविक एव सहज अनुभूति का स्वाभाविक गोलचाल की भाषा में प्रकाशन ये ही जायसी की दृष्टि से काव्य के तत्व हैं।) प्राथमिक कवियों का उद्देश्य कलात्मक होता है, अनुभूत्यात्मक नहीं। यह कवि उनसे के लिये कवियों की शैली सीखते हैं जब कि जायसी, कबीर ऐसे कवि बिना कला सम्बन्धी प्रयत्न के कवि हैं, क्योंकि उनमें कवि की शैली से अधिक कवि की अनुभूति और कवि की दृष्टि नियमान है जिसको हम कवि की सहज प्रतिभा कह सकते हैं। काव्य सम्बन्धी यही भाव अन्य प्रेमाख्यान लिखने वाले कवियों के भी रह है।

### सूर का 'काव्यादर्श'

सूर के काव्यादर्श विषयक विचार कहीं भी नहीं मिलते किन्तु उनका काव्य का उद्देश्य धार्मिक भावना लिये हुए आनन्दात्मक था। यह आनन्दात्मक उद्देश्य बहुत कुछ प्रचार और प्रतिपादन की भी भावना लिये हुए था। उन्होंने भक्ति के आवेश में गाया है, पर भ्रमरगीत के पदों में भक्ति भावना होत हुए भी निर्गुण ब्रह्म और ज्ञान के विषय में सगुण ब्रह्म और भक्ति के प्रचार की भावना भी थी। फिर भी हम उससे यह निष्कर्ष नहीं निकाल सकते कि सामान्य रूप से कविता का ये हम प्रकार का उद्देश्य मानत थे। जहाँ तब कविता का रचना-यत्न है व सस्कृत काव्यशास्त्र से प्रभावित थे। सस्कृत की शब्दावली के साथ साथ अलंकार और रस का सम्बन्ध उनका कविता में बहुत अधिक है और अलंकार तो अपनी काव्य-कल्पना दिग्दर्शन के अर्थ ही अनेक, एक के ऊपर लदे से रक्ते गये हैं। शृंगार का वर्णन सूर के गोपी प्रसंगों में मली भौंति मिलता है। सूर के काव्यशास्त्र विषयक आदर्श पर 'सूरसाहित्य' की भूमिका में विवक्षित है।

"सूर ने काव्य विषय दृष्टि मति को इन साहित्यिक धाराओं और इनके अतिरिक्त मुग की सामान्य प्रकृति, विलास प्रियता प्रथवा शृंगार प्रियता, के भी प्रभावित किया।

यही कारण है कि गूर साहित्य ने मात्र पद म हम भक्ति और शृङ्गार के दर्शन होने हैं और बना पद में रीति, रस और अलंकार निरूपण के। इस सत्य को भुला कर गूर साहित्य पर अनैतिकता का दोष लगाया जाता है और उसमें हमें ऐसे पदों को स्थान प्राप्त करने देना कर आश्चर्य होता है जो कूट निरूपण और अलंकारों के प्रदर्शन के लिए लिखे गए।<sup>१</sup>

इससे स्पष्ट है गूर के काव्य का उद्देश्य साहित्यिकता से शून्य नहीं था और कला पद को भी उन्होंने अलंकार की दृष्टि से नहीं देखा था परन्तु उसका पूरा सम्मान किया था। गूर के दृष्ट पदों में उस युग की साधारण आलंकारिक प्रवृत्ति ही खेलती हुई दिखलाई पड़ती है। उनके अधिकांश वर्णन का आधार भागवत पुराण था। भावामिव्यक्ति का आधार उनकी स्वाभाविक प्रतिभा तथा कवि-परम्परा है।

गूर का कलात्मक पद तो आलंकारिक शान प्रदर्शन था, किन्तु उनकी यथार्थ प्रीति, भाव में सम्मिलित थी। गूर ने अपनी भक्ति के वर्णन में वास्तव्य रस का जो प्रवल स्रोत नहाया है उसमें सभी मग्न हो जाते हैं। वास्तव्य को रसत्व की कोटि में लाने वाली गूर की ही प्रतिभा है। हिन्दी काव्य में 'वास्तव्य' भाव को रस के रूप में प्रतिष्ठित करना गूर का ही कार्य था। इसके संयोग पद का वर्णन अधिक पूर्ण है। अमिव्यक्ति कौशल की दृष्टि से गूर की रचनाएँ साहित्यिक हैं। वे साधारणजनो और विद्वानों सभी के लिए हैं। अनुभूति के साथ साथ कला को समान स्थान देना गूर की दृष्टि में दोनों के समान महत्व को स्पष्ट करता है।

### तुलसी का 'काव्यादर्श'

गूर और कृष्णभक्त कवियों का आदर्श लगभग एक ही था। इन्होंने कविता के द्वारा सभामित्र जीवन का आदर्श अंकित करने की चेष्टा नहीं की, किन्तु तुलसी की कविता का आदर्श लोक जीवन का कल्याण था और 'स्वान्तस्तुत्राय' का उद्देश्य रसते हुए भी उनकी कविता 'परान्तस्तुत्राय' भी उतनी ही थी। कविता विषयक उनका आदर्श 'रामचरित मानस' में कई स्थलों पर व्यक्त हुआ है। तुलसीदासजी काव्य को बहुत ही उच्च और पवित्र वस्तु समझते थे। धार्मिक पवित्रता कविता का प्राण है और कविता का केवल परमात्मा के गुणगान एवं चरित्र चित्रण में ही, प्रयोग करना चाहिए यह उनका विश्वास था। कविता, बाणी, शारदा या सरस्वती तुलसी के विचार से

देवी है। अपने भक्त या उपासक की भक्ति या उपासना से सतुष्ट होकर वह उसके पास आती है, इसलिए पूजा के लिए भगवान का गुण-गान ही ठीक है, मनुष्य का गुणगान उस शक्ति का दुरुपयोग है। वे कहते हैं :—

“भगवत् हेतु विधि भजन विहाई । सुमिरत सार्वद्वै आवत धाई ।”

रामचरित सर विनु अहसाये । सो राम जाय न कोटि उपाये ।”

इसलिए बाणी का आह्वान केवल भगवान के चरित्र या गुण गान के निमित्त ही करना ठीक है। जन साधारण के गुणगाने से कान्छ की देवी असंतुष्ट होती है। उनका कथन है :—

“कवि कोविद अस हृदय शिखरी । गावहिं हरि अस कजिमल हारी ॥

कौन्हें प्राकृत जन गुण नाना । सिर धुनि गिरा लगत पड़ताना ।”

अतएव परमात्मा का गुणगान ही कविता का शुद्ध उपयोग है। कविता-सम्बन्धी अन्य विवेक और उपकरणों के न होने पर भी यह हरि यश गाने का उद्देश्य तुलसी को परम सन्तोष देने वाला है। उन्होंने रामचरित्रमानस के बालकांड में कहा है :—

“कवि न होउँ नहि चतुर प्रवीन् । सकल कथा सय बिधा हीन् ॥

कवित विवेक एक नहि सोरे । सत्य कहैं लिलि कागद बोरे ॥”

अन्तिम चरण से यह भी स्पष्ट है कि कविता-विवेक पर वे जोर नहीं दे रहे हैं और यह बात वह सपथ पूर्वक, कागद में लिखकर, कहते हैं और यह भी कि वे कविता विवेक के न होने हुए ‘सत्य कहने’ के उद्देश्य से लिख रहे हैं, कविता करने के उद्देश्य से नहीं। ‘जानकी भगल’ में उन्होंने इसे और भी स्पष्ट किया है :—

“कवित रीति नहि जानी कवि न कहायौ ।

सिय रघुवीर बिबाह बधा मति गाथौ ।”

ऐसा कह कर और सर्वोत्कृष्ट राज्य विचार उन्होंने न जाने कितने कविता गीतों के उपासक और पंडितों की रचनाओं पर धूल डाल दी है। तुलसी का मन्दन राम की भक्ति का स्तनदन या गीतों के वर्णन के लिए ही वे बाणी का आवाहन करते थे और



बाखी उन पर कितना प्रसन्न थी इसने कहने की आवश्यकता नहीं। अपनी इस कलात्मक उद्देश्य होना और भक्ति भाव की व्यापकता का निर्देश उन्होंने निम्नलिखित दोहे में कर दिया है :—

“भनिति मोर सय गुण रदित, विरघ विदित गुण एक ।

सो विचारि सुनिहहि सुमति, जिनके विमल विवेक ॥”

तुलसीदास अपने को कवित्त विवेक से हीन कहते हैं और अपनी भूमिति को गुण रहित मानते हैं। परन्तु ‘कवित्त विवेक’ और ‘कविता के गुण’ क्या हैं, यह भी उन्होंने बतला दिया है। ‘शालकाड’ रामचरितमानस, में उन्होंने लिखा है।

“बासर अरथ अलकृत नाना । छन्द प्रबन्ध अनेक विधाना ।

भावभेद रसभेद अपारा । कवित्त दोष गुण विविध प्रकारा ॥”

शब्द, अर्थ, अलंकार, छन्द, प्रबन्ध, भाव, रस, दोष, गुण के अनेक भेदों का ज्ञान कवित्त विवेक है। इसका उद्देश्य न होने पर भी उनकी कविता इस काव्य विवेक से भरपूर हैं। इन सब को जानते हुए भी उन्होंने इन्हें साधन माना है और इनमें से लगभग सभी अपनी उचित माना म उनके काव्य में उपस्थित हैं। फिर भी उनका साध्य उनका अकेला निर्दिष्ट कविता विवेक का प्रदर्शन न था। वह कविता का उपयोग रामचरित के पवित्र चित्रण में ही करना चाहते थे। यही उनके जीवन का ध्येय था। कवित्त-विवेक गौण वस्तु है उससे कविता उत्पन्न नहीं होती। तुलसी का विचार है कि परिष्कृत हृदय में सरस्वती की कृपा से कविता के सुत्तापन उत्पन्न होते हैं और सज्जन उनका आदर करते हैं। वे कहते हैं।

“हृदय सिन्धु भति सीप समाना । स्वाति सारदा कहहि सुजाना ।

जो बरसइ बर बारि बिचारु । होइ कवित्त मुकुतामनि चारु ॥

जुगुति घेधि पुनि पोहिहहि, रामचरित पर ताग ।

पहिरहि सज्जन विमल डर, सोया अति अनुराग ॥”

हृदय के भीतर बुद्धि और बुद्धि के भीतर विचार, बाखी की कृपा से कविता रूप धारण करता है पर उसकी शोभा रामचरित के सुन्दर तागे से पुढे जाने पर ही है, जिना

१. रामचरित मानस पालकांड ८ । ८, ९ ।

२. ” ” ” ११ ।

इसके वह हृदय पर धारण करने वाले द्वार के रूप को नहीं पा सकता। इस पवित्र भावना के कारण तुलसी का काव्य आदर्शात्मक है। आदर्श चरित्र-चित्रण-द्वारा उन्होंने विश्व की मानवता का जीवन-यथ प्रदर्शन किया है। वे एक पूर्ण और आदर्श विश्व स्थापित करना चाहते थे, और उसमें वे सफल हैं। आदर्शात्मक चित्रण वर्तमान युग के यथार्थ पाठकों के द्वारा प्रशंसनीय नहीं है, पर यथार्थता यह है कि उच्च काव्य सदा एक आदर्श विश्व की स्थापना करता है, आन्तरिक पवित्रता और शान्ति तलमी के काव्य का उद्देश्य है। इस विषय में अंग्रेजी के समालोचक कवि 'हनरी न्यूरोल्ट' के विचार दृष्टव्य हैं —

“मनुष्य ने वैज्ञानिक खोजों के शैक्षिक चमत्कार के रूप में विजय पाई है और उसी लालच के साथ उनके व्यावहारिक उपयोगों का आनन्द उठाया है, किन्तु अपने दुःख के नगर में, अपने जीवन के घर में, स्मृति और आशा के अन्तराल में, आनन्दता की ध्वनि निरन्तर होती रही है। वह कभी नहीं भूल सका कि दूसरा पथ द्वार का नहीं, जीत का है। कल्पनामय कला का है। वह विश्व के पुनर्निर्माण में, बलुओं के दुःखद कार्यक्रम में और उन्हें अपनी हार्दिक रुचि के अनुसार फिर रचने में, सन्तोष और आनन्द को छूटना कभी नहीं भूला। यही, मेरे विश्वास में, सामंजस्य का बिन्दु है, यही वह सामान्य स्तर है जिसको कविता प्रदान करती है, सब के लिए, केवल कवि के लिए ही नहीं बल्कि प्रत्येक व्यक्ति के लिए भी। यही महान काव्य की कसौटी है कि वह आदर्श जगत् देखने की सार्वजनिक दृष्टि को स्पर्श करती है।”

इसी प्रकार ही आदर्श जगत् की व्यवस्था करना तुलसी का उद्देश्य रहा है। एक आदर्श समाज और एक आदर्श राजा को अवतरित करना तुलसी की सफलता है। योग रामराज्य में नहीं रहना चाहता, यही रामराज्य, आदर्श जगत् था जिसने स्वप्न ने ही तुलसी को काव्य-सम्बन्धी प्रेरणा प्रदान की थी।

1 He "(man)" has triumphed in intellectual splendor of the discoveries of Science and rejoiced in their practical results but always in his inner chamber of memory and hope the murmur of his unrest has been ceaseless. He has never forgotten that other way is the way not of subject on it it Supreme the way of imaginative art. Here in my belief is the point of reconciliation, here is the common element, which poetry holds for us all not only for the poets but for every man. This is the criterion of great poetry that it touches the universal longing for a perfect world.”

“A New Study of English Poetry” by Henry Newhall P. 14

तुलसीदास कवित्व की दैवी प्रतिभा पर विश्वास करते हैं और कहते हैं कि यदि देवता प्रसन्न हो तो कवि जो कुछ कह सत्य होता है, सत्य होने का अर्थ है विश्वसनीय और प्रभावपूर्ण होता है, जैसा कि व्यक्त है —

“सपनेहु सांचेहु सोहि पर जो हर गौरि पसाउ ।

तो फुर होइ जो कहहुँ सब भाषा भनति प्रभाव ॥”

इसलिये कवि के लिये सच्ची लगन और साधा आवश्यक है । भाव और भाषा के मेल में तुलसी का विचार है कि वे दो अलग अलग नहीं हैं । भाव जैसे आकार हीन है, भाषा के रूप या पाणी के रूप में वे आकार ग्रहण करते हैं ।

“गिरा अरथ जल घोचि सम कहियत भिन्न न भिन्न ।”

यह भिन्नता कहने की है । हम यथन से ही एक और सचेत मिलता है । यह यह है कि जिस शब्दावली में भाव का कोई आकार मौजूद न हो वह पाणी या कविता नहीं है । भाव का होना, अर्थ की उपस्थिति ही पाणी को पाणी बनाती है, भाषा को भाषा बनाती है और कविता को कविता ।

भाषा के सम्बन्ध में तुलसी का एक और विचार है जो कि कबीर, विद्यापति आदि के विचारों से मेल खाता है । उसमें उन्होंने भाषा विशेष को गौरव न देकर भाव को गौरव दिया है और भाषा अर्थात् लोकभाषा की कविता को ही स्वाभाविक माना है, दोहा-पली में जैसा कि उन्होंने कहा है —

का भाषा का संस्कृत, प्रेम चाहिये साँच ।

कान जो आवै कामरी, का लै करै कर्मोच ॥

जब देश भाषा से ही आन्तरिक भाव का प्रकाशन और प्रभाव निश्चय हो सकता है तब फिर संस्कृत आदि भाषाओं में कविता करना केवल पाण्डित्य प्रदर्शन करने के अतिरिक्त और कुछ नहीं हो सकता, और ऐसा प्रयत्न जन साधारण के लाभ का नहीं है ।

अब उत्तम काव्य की परत पर तुलसी का विचार देखना चाहिये । तुलसी का उत्तम काव्य का मापदण्ड है सभी का उत्साह, सभी का हित, जैसा गंगा का जल का स्वभाव है । इस बात को उन्होंने इन शब्दों में कह दिया है —

“जो प्रबध बुध नहि आदरहीं । सो छम यदि बाल कवि करहीं ।

कीरति, भनति, भूलि भलि सोई । सुरसरि सम सब कहैं हित होई ॥” १

अतः दो बातें देखने की हैं—एक यह कि बुद्धिमान् लोग उसका आदर करते हैं और दूसरी बात यह है कि वह सबके हित की है। कीर्ति, यश, ऐश्वर्य और कविता तीनों की उपयोगिता इसी बात में है कि वह गंगा के समान सबका हित करनेवाली हो। हित करनेवाली कविता यही हो सकती है जो हमारे मयार्थ जीवन के तत्व धारण करती हो, जो जीवन का आदर्श हमारे सामने रख सके। तुलसी ने अपना काव्य ऐसा ही है। फिर कविता की शोभा कवि या रचयिता के पास उतनी नहीं होती जितनी सहृदय, विद्वान् और बुद्धिमान् व्यक्तियों के पास जाकर। मणि, रत्न आदि भी अपनी उत्पत्ति-भूमि में उतनी शोभा नहीं पाते जितनी राजमुकुट में या रमणी के शरीर पर। यह कविता की सार्यकता है जिसे तुलसीदास ने नीचे की पक्तियों में व्यक्त किया है—

“मणि माणिक्य मुक्ता धुविं जैसी। अहि गिरि गज सिर सोह न सैसी।  
नृप किरौद तरणी तन पाई। छहहिं सरल सोभा अधिकाई।  
तैसेहि सुकवि कवित सुध कहैं। उरजहिं अनस अगत दुषि लहैं।”

इस प्रकार काव्य की सार्यकता विद्वानों के बीच उसके शोभा पाने में है। अर विद्वानों के बीच शोभा पाने के लिए उसमें क्या गुण होने चाहिए, यह प्रश्न है। तुलसी के मत से ऐसा कवित्व सरल होना चाहिए और निर्मल कीर्ति का वर्णन करनेवाला होना चाहिए किन्तु ऐसी कविता के लिए कवि की बुद्धि का निर्मल होना बड़ा आवश्यक है। तुलसी की पक्तियाँ देखिए—

“सरल कवित कीरति विमल, सोह आदरहिं मुजान।  
सहज बर विसराइ रिपु ओ मुनि करहिं ब्रह्मान॥  
सो न होइ विनु विमल मति, मोहिं मति बल अति घोर।”

उपर्युक्त पक्तियों में दो बातें स्पष्ट होती हैं एक तो यह कि उत्तम कविता जिसका आदर मज्जन और विद्वान् करते हैं, वह ऐसी सुन्दर एवं सरल होनी चाहिए कि उसकी प्रशंसा विरोधी तब करने लगे। अतः तुलसी अच्छी कविता कठिन नहीं परन्तु सरल, सर्वजन-मुलम होना ही उपयोगी मानते हैं। दूसरी बात यह है कि ऐसी कविता बिना निर्मल बुद्धि के नहीं होती है, अतः कविता के लिए निर्मल बुद्धि की आवश्यकता है। तुलसी अपने लिए कहते हैं कि मुझ में भी बल थोड़ा है, अतः तंत्र के अनुसार मे उत्तम

कवि नहीं हो सकते हैं। इसी निर्मल बुद्धि के न होने से ही वे अपने को कवि भी नहीं मानते, परन्तु उन्हें निर्मल बुद्धि प्राप्त होती है और उसके बाद वे अपने को कवि बहने का साहस करते हैं। यह निर्मल बुद्धि शम्भु के प्रसाद से मिलती है।

“शम्भु प्रसाद सुमति हिय तुलसी। रामचरित मानस कवि तुलसी।”

शंकर के प्रसाद से तुलसी को रामचरित लिखने की निर्मल बुद्धि प्राप्त हुई क्योंकि शंकर रामचरित के सर्वप्रथम लेखक हैं। ऐसे ही और भी किमी की आराधना से निर्मल बुद्धि कवि का प्राप्त हो सकती है, जिसे तुलसी ने शम्भु कृपा और राम की भक्ति से ही प्राप्त किया था। तुलसी इसके लिए सभी की उन्दना करते हैं क्योंकि राम सभी मव्याप्त हैं —

“सोय राम मय सब जग जानी, करौ प्रणाम जोरि जुग पानी।”

अणु अणु राम की व्याप्ति के कारण वन्दनीय हैं। इस सन का अन्तिम निष्कर्ष तुलसी के विचार से कि उत्तम काव्य की प्रेरणा भक्ति है।

भक्ति यात्रीन वे काव्य सम्बन्धी आदर्श रीतिकाल में जाकर बहुत कुछ बदल गये थे। उस समय काव्य-सम्बन्धी क्या आदर्श थे? काव्य शास्त्र के कौन सिद्धान्त बरते जाते थे, इन सन बातों पर विचार दूसरे अध्याय में काव्यशास्त्र के इतिहास के अन्तर्गत किया जा चुका है। हिन्दी के रीतिकाल में रीति ग्रंथों की भरमार थी, लगभग सभी काव्यशास्त्र के अंगों का सहाय लेकर ही काव्य रचना में अपनी लेखनी चलाते थे। कविता नियमों और रूढ़ि से ग्रस्त थी। काव्य सम्बन्धी आदर्शों पर स्वच्छन्दता और उदारतापूर्वक विचार न किया जाता था। संस्कृत काव्यशास्त्र के ग्रंथ ही आधार हो रहे थे। अधिकांश लोग का प्रयत्न एकसा ही था। अन्तर केवल उदाहरण देने में, या अलंकार<sup>१</sup> रस, भाव भेद के क्रम या सूत्रों में था। गुण और अलंकारों पर ही विशेष जोर दिया जाता था। हाँ, भाषा सम्बन्धी परिवर्तन इस युग में द्रष्टुं हुआ। हिन्दी भाषा का मधुरतम स्वरूप इस काल में निरस था, विशेषतया व्रजभाषा का। पहले की भाँति भक्ति भावना प्रत्येक काव्य की प्रेरणा न थी। यद्यपि भावना का रूप में अब भी उसकी व्याप्ति थी। विहारी ने भी सतसई के प्रारम्भ में लिखा है

“मेरी भव चाधा हरो राधा नागरि सोय।

जा तन की काई परे स्वाम हरित छति होय।”

<sup>१</sup>—अलंकारों के विकास का विशेष अध्ययन डा० रामशंकर रसाल ने अपने ग्रन्थ अलंकार वीथूय और ‘Evolution of Hindi Poetics’ में किया है।

प्रौर देव ने भी :

“जो मैं ऐसा जानतो कि जैहैं तू विरप के सग,  
पूरे मन मेरे हाथ पांग तेरे तोरतो ।

भारी प्रेम पाथर नगारो दै गरे मो घोंधि,  
राधावर विरद के वारिधि में बोरतो ॥”

देव ने यद्यपि रीति परम्परा, पर उन्हें अन्य निम्ने जिन पर विचार हो चुका है पर तत्त्वज्ञान रूप ने भी देव की कविता का ऊँचा आदर्श था। जैसा कि उनके निम्नलिखित छंद से पता चलता है :—

जाके न काम न क्रोध विरोध न खोम छुवै नहिं छोम की छौहीं ।  
मोह न जाहि रहै जग जाहिर मोह जवाहिर ता अति चाहौ ।  
धानी पुनीत ज्यों देव पुनी रस धारद सारद के गुन गाहौ ।  
सील सभी मविता दृविता कविताहि रचै कवि ताहि सराहौ ॥ २४ ॥”

( देवकृत प्रेमचन्द्रिका मे । )

इससे स्पष्ट है कि देव दृढ प्रेम, रमाद्रंता, खोल प्रौर रूप का वर्णन कवि की कविता का आदर्श मानते थे और कवि का आदर्श नमार के विषय विकारों से मुक्त पुरुष के रूप में था यह देव का तत्त्वज्ञान विचार कवि प्रौर काव्य के आदर्श पर है ।

कान्य शासन का आधार लेकर जो ग्रंथ लिखे गए हैं उनके अतिरिक्त नाट्यादर्श सम्बन्धी परिवर्तन की छाप अन्य प्रसिद्ध कवियों की उक्तियों-ढांग भी व्यक्त है। अथ ‘सगल कविन कीरनि विमल सुनि आदरहिं सुमान’ का आदर्श न था, अथ तो नलात्मक उद्देश्ययुक्त, अथ लोचित्री की सुनीली देनेवाले, कविता का प्रचलन मा हुआ। रचनापति ने कविता-रचनाकर के प्रारम्भ के शुरुआत में कहा ही है :—

“भूदन को अगम सुगम पढ़ सकी, जाकी ठीकन विमल विधि सुनिप है अघाहकी ।  
कोई है अमंग कोई पद है सभंग सोधि देखे सब अग सम सुधा परवाह की ।  
ज्ञान के निधान छन्द कोष सावधान, जाकी रसिक सुजान सप करत है गाहकी ।  
सबक निधापति को सेनापति कवि सोई, जाकी द्वै अरथ कविताई निरवाहकी ॥”

इसमें स्पष्ट होता है कि रचनापति का कविता आदर्श सुनीली के आदर्श से भिन्न। देशव की भाँति रचनापति भी अर्थ की मिलदरुण को रचिण का मुख्य तत्व मानते। वे, सर्वजन सुनभ नहीं, परन्तु तीक्ष्ण बुद्धि प्रौर काव्याभ्यासों पुरुषों की ही समझ में आ

बाली कविता को ही कविता कहते हैं। इसी कारण वे श्रेष्ठ सुष्ठु कविता करना ही गौरव की वस्तु समझते हैं।

सेनापति काव्यशास्त्रीय परिभाषा के अनुसार काव्य के लक्षणों पर प्रकाश डालते हुए लिखते हैं—

‘दोष सो मलीन गुणहीन कविताई है तो कीने अरवीन परवीन कोई सुनि है ।  
 रिनु ही सिखाये सब सीखि हैं सुमति जो पै सरस अनूप रस रूप या मैं धुनि है ।  
 दूषन को करियो कविच रिन भूपन को जो करै प्रसिद्ध ऐसो कौन सुर सुनि है ।  
 राम अरचतु सेनापति अरचतु दोऊ कविच रचतु याते पद सुनि सुनि है ॥ ३ ॥  
 —(वचन रत्नाकर)

सेनापति के लिखे छन्द से प्रकट है कि दोष रहित, गुण-युक्त, रस, ध्वनि, अलंकार से सम्पन्न कविता को वे उत्तम कविता मानते हैं। इन्हीं विचारों के इनके अनेक कविता हैं एक और छन्द देखिए—

‘रावति न दोषै पोषै पिंगल के लच्छन को, शुष कवि के जो उपकंडहि बसति है ।  
 जो पै पद मन को हरस उपजावत है तजै को कुनर सै जो छंद सरसति है ।  
 अचर्य है विसद करत ऊँचै थापुस में जाते जगती की जड़ताऊ बिनसति है ।  
 मानो छवि ताकी उदवत सविता की, सेनापति कवि ताकी कविताई बिलसति है ॥ ४ ॥’

उपर्युक्त कथनों से सेनापति के काव्य का आदर्श इस प्रकार प्रकट होता है। कविता दोषों से रहित होनी चाहिए। छन्द और पिंगल के नियमों का पालन करने वाली होनी चाहिए, सेनापति शुद्ध छंद की कविता में गड़ी आवश्यकता समझते हैं। इसके अतिरिक्त उनके विचार से कविता गुण और अलंकारों से भी युक्त हो, साथ ही साग रस और ध्वनि का भी उसमें समावेश हो। कविता की सफलता इस बात में है कि उसका एक एक चरण हर्ष और प्रसन्नता को उपजाने वाला हो। इस प्रकार हम देखते हैं कि सेनापति वा उद्देश्य सत्कृत काव्यशास्त्र का था है। उनका ध्येय मनोरंजन ही अधिक है लोक-कल्याण उतना नहीं।

इस प्रकार भक्ति की सामाजिक प्रेरणा, काव्य-कला की गूढ़ प्रेरणा में परिणत हुई और चमत्कार, उक्ति विशेष पर बल कविता के लिए रीति काल में आवश्यक समझा जाने लगा। रीति परम्परा से स्वच्छन्द कवि भी चमत्कार और गूढ़ार्थ पर जोर देने लगे। ‘सरल कविता’ की प्रवृत्ति उठ गई। हाँ, रीति काल के स्वच्छन्द प्रगीतों में रचना करने वाले

कवियों में प्रेमानुभूति का आदर्श, काव्य का आवश्यक अंग था। 'धनानन्द', अन्य अनेक गुणों के साथ प्रेमानुभूति या प्रेम की पीर का अनुभव अपनी कविता के समझने में आवश्यक मानते हैं —

“नेही महा प्रजमापा प्रवीन और सुन्दरतानि के भेद को जानै ।  
जोग वियोग की रीति मैं कोविद, भावना भेद स्वरूप को ठानै ।  
चाह के रंग में भीखो हियो बिहारे मिले प्रीतम साति न मानै ।  
भापा प्रवीन सुछद सदा रहै सो धन बी के कवित बखानै ।”

ये भाषा, काव्य विवेक, सौन्दर्य-वर्णन, प्रेम, स्वानुभूति, ये काव्य का मर्म समझने वाले के लक्षण बताते हैं। अतः कवि और उसकी कविता में भी इन गुणों का होना आवश्यक है।

सेनापति जहाँ पर अलंकार, गुण, 'वनि, श्लेष, दोष हीनता आदि पर अधिक जोर देते हैं, वहाँ धनानन्द प्रेम की पीर, अर्थात् स्वानुभूति या कविता के अन्तरंग पर। बिना इसके काव्य का आनन्द, विशेषकर इस प्रकार का जेसा वे लिखते हैं, नहीं उठाया जा सकता। सेनापति के लिये तीक्ष्ण बुद्धि, गौद्धिक प्रयत्न, आवश्यक है, पर धनानन्द के विचार से प्रेम की अनुभूति। दूसरे छन्द में भी इसी प्रकार का काव्य-सम्बन्ध आदर्श व्यक्त है—

“प्रेम सदा अति ऊँचो लहै सु कहै यदि भोति को घात छोकी ।  
सुनि के सब के मन छाडच दीरे पै चोरे खलैं सप सुदि चकी ।  
जग की कविताई के धोरो रहे ह्यौ प्रधीनन की मति जाति लकी ।  
समुझे कवित धनधान्य की हिय आँखिन प्रेम की पीर तकरी ।

धनानन्द के काव्य का आदर्श तत्कालीन जग की कविता से मिलकर है। इसमें विद्वत्ता और बुद्धि की कमी नहीं मिलनी प्रेम की पीर की, निष्के बिना 'धीरे लखें सप बुद्धि चकी।' उसे न समझने वाले काल में आश्चर्य चरित होने है। यह धनानन्द द्वारा वर्णित 'स्वार्थ' शास्त्रीय अर्थ बर्णन के आदर्श से भिन्न है। उसने पहले अनुभूति पर जोर देने का 'काव्य' आदर्श रह चुका है। 'चावनी, रबीर, सूर, तुलसी आदि महान् कवि मानानुभूति का ही प्रमाण मानते थे। अन्तर केवन इतना था कि वहाँ पर 'शरर प्रेम या रान' प्रेम की अनुभूति मुख्य थी और नहीं लीनित प्रेम को भी



कवि अपने भीतर ले लेता है ।<sup>१</sup> धनानन्द में अनुभूति की तीव्रता और कलात्मक पदुता दोनों का समावेश है । किन्तु कविता का उद्देश्य इस युग में अधिकारा मनोरंजन ही रहा ।

जीवन की प्रगति के साथ कविता का सम्बन्ध टूट गया । सामाजिक आचार-व्यवहार की ओर से कवि की दृष्टि उदासीन थी । लोक कल्याण की ओर कवि की लेखनी न चलती थी । धीरे धीरे रीति प्रवृत्ति के और सघन होने पर कला की बारीकी, शब्दों की रिलवाइ ही कविता में रह गयी जिसके साथ साथ उसकी ताजगी तिरोहित हो गयी, विषय बड़ी रूढ़िप्रस्त थे । कवि की दृष्टि, सकीर्ण सी लगती थी ! मानव-जीवन के अन्तस् को स्पर्श करनेवाले कवि नहीं रह गये थे और न नवीन आदर्शों को सामने रखनेवाले ही । कवि की कविता विलास की सामग्रियों में से एक थी । ये सब बातें धीरे धीरे कविता को जीवन से दूर लीचती जाती थीं और ऐसी कविता के प्रति एक सामान्य अरुचि एवं जन-साधारण की अवहेलना जग रही थी । राजनीतिक परिस्थितियों के बदलने के साथ साथ धीरे-धीरे काव्यगत उद्देश्यों पर भी प्रभाव पड़ा । परिस्थितिवाँ न भी बदलतीं तब भी उसके एकरस होने के कारण परिवर्तन आवश्यक था, किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि परिवर्तन का स्वरूप वैसा होता । इस परिवर्तन के सीमास्तम्भ, 'भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र' हैं, जिनके साथ ही आधुनिक काल का प्रारम्भ माना जाता है ।

### आधुनिक कालीन काव्यादर्शों के परिवर्तन का प्रारम्भ

रीति-काल में कवि का पद बड़े ही गौरव और सम्मान का पद था । समाज में उसकी बड़ी प्रतिष्ठा थी । उसके अन्तर्गत दैवी प्रतिभा का बीज माना जाता था । कवि किसी गुह के साथ शिक्षा पाता था, काव्यशास्त्र के विषयों का ज्ञान प्राप्त करने पर कवि कविता के योग्य समझा जाता था । किन्तु इस आधुनिक काल के प्रारम्भ होते ही आदर्श एवं विचार बदल गए । सामाजिक और राजनीतिक परिवर्तन का भी बड़ा प्रभाव

१. इन अनेक बातों को लेता हुआ ठाकुर बबि का काव्य-सम्बन्धी आदर्श नीचे की पंक्तियों में व्यक्त है.—

मोतिन की सी मनोहर माल गुहै तुक अचर जोरि बनाये ।

प्रेम को पंथ कथा हरि नाम की घात अनूठी बनाइ मुनाये ॥

'ठाकुर' सो बबि भावत मोहिं जो राजसभा में बह्वन पाये ।

पंडित और प्रवीन को जोइ चित हरै सो कवित कहाये ॥

पड़ा। अंग्रेजी साहित्य का सम्पर्क और नये ढंग की शिक्षा के द्वारा नए विचारों से युक्त व्यक्तियों का दल खड़ा हुआ और इसने साग वाच्यगत आदर्शों के परिवर्तन में पत्र-पत्रिकाओं का प्रकाशन सबसे प्रभावराली हुआ। इनके द्वारा जहाँ पर समालोचना का प्रारम्भ हुआ वहीं उन्हें कविता के नवीन विचारों के प्रचार और प्रसार का साधन भी बनाया गया। अभी तक सब विचार पथ में ही रुकने जाते थे। अब गद्य का भी विकास हुआ और उसके आ जाने से पद्य के विषय सीमित हुए। इस समय काव्य का मुख्य उद्देश्य सामाजिक और कुछ कुछ राजनीतिक सुधारों को लिए हुए था। काव्य की दो धाराएँ थीं। एक में तो रीति कालीन काव्य के आदर्शों के अनुसार मजभाषा में कविता हो रही थी किन्तु यह धारा धीरे धीरे आगे नलकर क्षीण हो गयी। दूसरी धारा गूढ़ी बोली और नवीन विचारों को लेकर चली। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का काव्य सम्बन्धी विचार उदात्त था। उन्होंने परम्परा से आई हुई विचार-प्रवृत्ति और काव्य-धारा की उपेक्षा नहीं की, परन्तु उसे भी घुसनाये रहे और साथ ही साथ नवीन राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक परिस्थितियों के कारण उपस्थित परिवर्तन को भी नए उत्साह और सृष्टि के साथ आवश्यक स्थान दिया।<sup>१</sup>

यद्यपि मूलरूप से हरिश्चन्द्र का विश्वास पूर्ववर्ती काव्यादर्शों पर ही था, फिर भी उन्होंने सभी शैलियों में लिखा है। प्राचीन काव्य की भक्ति-प्रधान, प्रेम और शृङ्गार-प्रधान तथा अलंकार-प्रधान पद, सन्ध्या, कविता, दोहे, मुक्तकलियाँ सभी प्रकार की रचनाएँ कीं और नवीन भावना के, भारत की दीन दशा और जायति के गान भी उन्होंने गाये।

बाबू बजरत्नदास के कथनानुसार हरिश्चन्द्र नवरत्नों के अनिरुद्ध भात्मत्त्व, सत्य, वास्य और आनन्द चार और रसों को मानते थे जिसका उल्लेख तागचरण तर्क-रत्न-द्वारा काशीराज की इच्छानुसार लिखे गए संस्कृत ग्रन्थ, 'शृङ्गार रत्नावली' में है।<sup>२</sup> प्राचीन काव्य में उनकी रुचि गहरी थी, वरन् उनके हृदय का सम्पादन तो उन्हीं से था फिर भी वे लोक प्रेरणा और नवीन जायति की ओर से आँखें मूँद सके। उनकी प्राचीन काव्य के प्रति अभिरुचि आगे के कथन में स्पष्ट होती है।

१. देखिये छद्मी सागर बाण्योय कृत 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' पृष्ठ १२१, १२२, १२५।

२. हरिश्चन्द्रास्तु वास्तव्य सत्य भक्त्या नन्वास्वमधिकं रसच्छाष्ट्यं मन्यते।"

—देखिए बजरत्नदास कृत, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, पृष्ठ, २३५।

“यों ही शृङ्गार रस में भी वे अनेक सूक्ष्म भेद मानते थे जैसे ईर्ष्या भाव के दो भेद, पिरह के तीन, शृङ्गार के पचधा, नायिका के पाँच और गुर्विता के आठ, यों ही कितने ही सूक्ष्म भेद जिनको तर्क रत्न महाशय ने सोदाहरण इनके नाम अपने उक्त ग्रन्थ में मानकर उद्धृत किये हैं।”

दूसरी धारा परिवर्तन और विनास को लेकर चली। इसके अन्तर्गत अनेक नवीन प्रवृत्तियाँ आईं जो इस प्रारम्भिक परिवर्तन के समय उतनी नवीनता और मोश लेकर चलती न दिखाई पड़ी, नितनी कि थोड़े समय बाद की प्रवृत्तियाँ। इस समय नवीनता के फलस्वरूप नीचे लिखी काव्य की प्रवृत्तियाँ दिखाई पड़ती हैं :—

‘देस प्रेम, सामाजिक सुधार, प्राचीन गौरव, प्रकृति वर्णन तथा नवीन हास्य विनोद, व्यंग्य आदि। इन वर्णनों में शैली की नवीनता भी दीखती है। अधिकतर इनमें लड़ी बोली और नवीन छन्दों का प्रयोग है।

हरिश्चन्द्र के समय में, विशेषतया उस समाज में जिस पर हरिश्चन्द्र का प्रभाव स्पष्टतया गहरा था, यह विश्वास सुदृढ़ था कि गद्य की भाषा, पद्य की भाषा से स्वाभाविक भिन्नता रखती है। गद्य की भाषा के लिए तो लड़ी बोली का उपयोग होता था, पर समान-सुधारक उद्देश्यों को छोड़कर आनन्ददायी काव्य के लिए प्राचीन प्रयुक्त भाषाओं, विशेषतः ब्रजभाषा का ही प्रयोग किया जाता था। उस समय हिन्दी की अनेक पत्रिकाएँ निकलीं जिनमें ‘कविवचनसुधा’, ‘आनन्द कादम्बिनी’, ‘हिन्दी प्रदीप’ और ‘शास्त्र’ जनता में विशेष प्रसिद्ध थीं जिन्होंने हिन्दी के प्रचार में बहुत अधिक कार्य किया। इनमें लड़ी बोली में कविता का स्वरूप धीरे धीरे दृढ़ता प्राप्त कर रहा था। काव्यशास्त्र-सम्बन्धी नियमों की ओर विशेष ध्यान न देकर स्वच्छन्दता पूर्वक कविता लिखी जा रही थी, कुछ कवि जैसे श्रीधर पाठक, प्रतापनारायण मिश्र, नदरीनारायण ‘प्रेमधन’ आदि परम्परागत ढंग को छोड़कर अक्सर विशेष के लिये उपयुक्त नवीन ढंग से कविताएँ भी लिखते थे जो उस समय के लिए नई उपयुक्त होती थीं, किन्तु उनमें काव्यशास्त्र की दृष्टि से जिसका प्रभाव इसके पहले था कोई विशेष बात न थी। भारतेन्दु के समान नूतनों का विश्वास यद्यपि यह था कि लड़ी बोली की कविता

१. देखिए प्रमोददास कृत भारतेन्दु हरिश्चन्द्र पृष्ठ २८१।

२. “आप लोगों को ऊपर के उदाहरणों से स्पष्ट हो जायगा कि कविता की भाषा गरसन्देह ब्रजभाषा ही है और दूसरी भाषाओं की कविता इतना चिन्न नहीं पड़ती।” भारतेन्दुकृत ‘हिन्दीभाषा’ पृ० ११, राङ्ग विलास प्रेस, बाँकीपुर।

मनमाया की भोंति मरुत नहीं होगी, किन्तु कुछ ऐसे थे जो उसमें धीरे धीरे मधुरिमा ला रहे थे। आगे चलकर ५० श्रीपर पाठक ग लखी रोनी की स्वच्छन्द प्रकृति का दर्शन होता है।

इस समय भाषा और मान प्रवाशन के माध्यम का प्रश्न महत्व का न था, पर नये नियमों पर लिखने की एक सामान्य प्रवृत्ति सी चल पड़ी थी। इन नवीन विषयों के अन्तर्गत समाज-सुधार, देश प्रेम और पूर्वगीत गान, भारतदुर्दशा, हिन्दी प्रचार और प्रकृति के वर्णन थे। इनके अन्तर्गत कला का कोई प्रयत्न नहीं दीखता, केवल भावों का छन्दोग्द रूप में प्रकट करना ही प्रधान उद्देश्य था। हिन्दी-साहित्य में लौकिक जीवन की दैनिक समस्याओं को लेकर इस रूप में कविता कभी नहीं लिखी गई थी। यह परिवर्तन, नवीन संस्कृति एवं साहित्य के सम्पर्क के साथ-साथ दासता के भाव का अनुभव करने के कारण दिखलाई देता है। भाषा की दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि कभी कभी एक ही कवि मन और लखी रोनी दोनों भाषाओं का विषय के अनुसार प्रयोग करता है। ५० सम्यन्त शुक ने लिखा है—

१. "इस भारत में बन पावन तू हो तपस्वियों का तपआश्रम था।

जग ताव की खोज में खग जहाँ अपियों ने अभय किया धन था।

जय प्राप्त विश्व का विभ्रम और था सात्विक जीवन का क्रम था।

महिमा धनवास की थी तब और प्रभाव पवित्र अनुपम था।

(श्रीपर पाठक)।

२. तपहि लप्यो जह रह्यो एक दिन कचन सरसत।

तहं चौपाई जन रुची रोमिहुँ को सरसत।

जहां कृपी धादिज्य शिरा सेवा सब माहीं।

देसिन के हिन कटू ताव कहुँ कैयेहु नाहीं।

कहिय कहाँ लागि श्रुति दये हैं जहँ अन भान।

तह तिनकी धन कया कौन जे गृही सधारन ॥ 'क्रन्दन' ॥ प्राप्तापनापदणु मिभ

३. निज भाषा उन्नति अहै सब उन्नति को मूल।

विनु निज भाषा ज्ञान के, भित्त न हिय को शूल ॥

मारनेन्ट

४. पिजन बन प्रान्त था, प्रकृति सुख शान्त था।

अटन का समय था, रवनि का उदय था।

प्रसव के काल की खालिमा में लसा।

बादशहि व्योम की ओर था आ रहा।

सब उज्ज्वल धरविन्द मम मोख।

सुविशाल नभ घृष पर जा रहा था अहा ॥

—राज्य अटन, श्रीपर पाठक

“इन कवियों में से अधिकांश तो दो रंगी कवि थे जो ब्रजभाषा में तो शृङ्गार, वीर, भक्ति आदि की पुरानी परिपाटी की कविता, कविच, सबैयों या गेय पदों में करते जाते थे और खड़ी बोली में नूतन विषय लेकर चलते थे। बात यह थी कि खड़ी बोली का प्रचार बराबर बढ़ता दिखाई देता था और वाक्य प्रवाह के लिये कुछ नई भूमियाँ भी दिखाई पड़ती थीं। देश-दशा, समाज-दशा, स्वदेश-प्रेम, शास्त्र-सम्बन्धी उपदेश आदि ही तक नई धारा की कविता न रहकर जीवन के कुछ और पक्षों की ओर भी गयी, पर गहराई के साथ नहीं।”

इस प्रकार इस काल में परिवर्तन और विकास यथार्थ में भाषा में है, पर उतना नहीं जितना विषय निर्वाचन में।<sup>१</sup> यह विषय निर्वाचन मितकुल स्वतन्त्र था। जैसा कि कहा जा चुका है जीवन से सम्बन्ध रखनेवाली सभी बातों को कविता का विषय बनाया गया। जहाँ कविता के विषय स्वतन्त्र थे वहीं उसके साथ भाषा के प्रयोग में भी स्वतन्त्रता थी। भाषा और भाषा-प्रकाशन-उद्घी प्राचीन नियमों का पालन तो होना न था, नवीन नियमों को बनाने वाले आचार्य नहीं हुए थे किन्तु उसके बाद खड़ी बोली के साथ-साथ यह परिवर्तन के रूप में आया। जिसे आधुनिक परिवर्तन का प्रथम चरण कह सकते हैं।

५० रामचन्द्र शुक्ल इस विषय में लिखते हैं—

“हरिश्चन्द्र के सहयोगियों में वाक्यधारा के नये नये विषयों की ओर मोड़ने की प्रवृत्ति तो दिखाई पड़ी, पर भाषा प्रगट ही रहने दी गई और पद्य के ढाँचों, अभिव्यञ्जना के ढंग तथा प्रकृति के स्वरूप निरीक्षण आदि में स्वच्छन्दता के दर्शन हुये। इस प्रकार स्वच्छन्दता का आभास सबसे पहले ५० श्रीधर ने दिया। उन्होंने प्रकृति को रुढ़िबद्ध रूपों तक ही सीमित न रखकर अपनी आँखों से भी उसके रूपों को देखा।”<sup>२</sup>

५० श्रीधर पाठक में जिस प्रवृत्ति का प्रथम चरण देखने को मिलता है, ५० रामचन्द्र शुक्ल ने उसको स्वच्छन्दतावाद का नाम दिया जिसके अन्तर्गत अपनी अनुभूति के

१ देखिए ५० रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७११।

२. “भारतेंदु युग भाषा और शैली की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण नहीं है। इस समय कवियों का ध्यान भाषा की ओर न होकर नवीन, भावना की ओर अधिक था। अतः इस युग का वास्तविक महत्व नवीन चेतना की जागृति है।”

—डॉ० जेशरी नारायण शुक्ल कृत आधुनिक काव्यधारा, पृष्ठ १०४

३. देखिए शुक्ल जी का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७२८।

अनुसार स्वतंत्रता-पूर्वक प्रकृति या मानव भावनाओं का वर्णन आना है। इसी को सम्भवतः डा० श्रीकृष्णलाल ने शब्दों के मित-प्रयोग के कारण 'स्वच्छन्दवाद' कहा है।

भारतेन्दु युग की एक विशेषता गर्व का विकास है यद्यपि कविता में बहुत बड़ा परिवर्तन नहीं दिखाई देता, पर एक बड़े परिवर्तन की नींव इस समय पड़ गयी थी। जैसे पाश्चात्य प्रणाली पर शिक्षा का प्रचार बढ़ा वैसे ही साहित्य में नवीनता देखने की इच्छा भी जनता के हृदयों में प्रचल हो उठी। गद्य का शीघ्र विकास बहुत कुछ अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क का श्रेणी है और दूसरा परिणाम इस सम्पर्क का यह हुआ कि हमारी सांसारिक जीवन के प्रति अभिरुचि जाग्रत हुई। मनुष्य और मानसिक जीवन को समझने की जिज्ञासा प्रचल हो उठी। इन्हीं दो बातों ने प्राचीन काव्यादर्शों के प्रति विद्रोह पैदा करके नवीन दृष्टिकोण और नए आदर्शों का बीज बोया, जिसको विकास देने में आगे के कवियों और लेखकों ने महत्त्वपूर्ण योग दिया।

इस विषय में "तीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में हिन्दी साहित्य का विकास" ग्रन्थ का नीचे लिखा उद्धरण दृष्टव्य है :—

“आधुनिक कवि जो स्वयं शिक्षित जनता के व्यक्ति थे, इस बात का अनुभव करने लगे कि उनके पूर्ववर्ती कवि पथभ्रान्त हो गये थे। उन्होंने उनके संकुचित दृष्टिकोण का विरोध किया। कालिदास, भक्तभूति, वाल्मीकि और व्यास आदि के संस्कृत काव्यों के अनुशीलन से उनका यह विश्वास और भी दृढ़ हो गया कि मनुष्य केवल नायक ही नहीं है और न उसका समस्त जीवन नायिकाओं के हाथ चिलास तक सीमित है। मनुष्य, समाज का एक जीवित व्यक्ति है, वह अपने कर्तव्य-पालन में अपनी प्रियतमा पत्नी का परित्याग कर सकता है और निर्वादन की यातनाओं को सहर्ष सहन कर सकता है। अस्तु आधुनिक कवि जिन्हें मानव जीवन को समझना और उसकी भावपूर्ण व्यञ्जना करना अभीष्ट था, रीति कवियों के संकुचित दृष्टिकोण का विरोध और बहिष्कार करने लगे।”

इस मानव जीवन को समझने और उसको चित्रित करनेके साथ ही इस युग में जो प्रधान प्रवृत्ति देखने को मिलती है वह है 'यथार्थवाद'। इस विषय में यह स्मरण रखना

१. ,, आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास डा० श्री कृष्णलाल ।

२. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ ३२ ।

३. “यद्यपि हिन्दी में पौराणिक युग की भी सुरावृत्ति हुई और साहित्य की समृद्धि के

नामिए कि यह यथार्थवादी प्रवृत्ति केवल अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क की ही देन नहीं है, वरन् यह उसके ठीक पहले मनुष्यित पथ पर चले जाने वाले साहित्य की प्रतिक्रिया स्वरूप भी उत्पन्न हुई थी। यथार्थवाद मनुष्य के देव-दुर्लभ वार्यों में अभिश्वास ही नहीं रखता, वरन् मनुष्य की अगम्यताओं और दुर्बलताओं से भी प्रेम करता है। अतः कविता का आदर्शवादी स्वरूप नहीं रह गया था अतः तो घीरे घीरे आगे चलकर देवताओं और अस्मिताओं के चरित्र भी मनुष्यों के समान चित्रित किए गए, प्रियप्रवास, सानेन आदि हमने उदाहरण हैं।

इस यथार्थवाद का चित्रण भारतेन्दु काल में दो रूपों में देने की मिलता है। १—जीवन के यथार्थ चित्रण में और २—राष्ट्रीय दासता के वर्णन में। वे दोनों गतों उस समय की रचनाओं में मिलती हैं। हरिश्चन्द्र की प्रेमयोगिनी, नीलदेवी, भारतदुर्दशा नाटकों तथा प्रतापनारायण मिश्र,<sup>१</sup> और पाठक,<sup>२</sup> प्रेमचन्द<sup>३</sup> और

लिपि उस्तुक लेखकों ने नवीन आदर्शों से भी उसे सजाना आरम्भ किया किन्तु श्री-हरिश्चन्द्र का सजाया यथार्थवाद भी परलुप्त हो रहा है।

‘काव्य कला तथा अन्य निम्न’, जयशंकर प्रसाद पृ० ११८।

श्री. भी देविए ‘आधुनिक काव्य धारा’, डा० केसरीनारायण शुक्ल पृ० १०५।

१. “देवी शक्ति से तथा महत्त्व से दृढ़तर अपनी शुद्धता तथा मानवता में विश्वास होना, सही संस्कारों के प्रति द्वेष होना स्वाभाविक था। इस रचि के प्रभावतः को श्री हरिश्चन्द्र की युग वाणी में प्रकट होने का अवसर मिला।”

‘काव्य कला और अन्य निम्न’ का यथार्थवाद व द्वायावाद लेख पृ० १६८।

२. सब तजि गहौ स्वतन्त्रता, नहिं तुा गतें लाव ।

राजा करै सो न्याय है, पौसा परै सो दौव ॥ २० ॥

—प्रतापनारायण मिश्र, लोकोक्ति संग्रह पृष्ठ ३।

३. जय जयति सदा स्वाधीन हिन्द, जय जयति जयति प्राचीन हिन्द ।

हिन्द अनूपम अगम धन, प्रेम खेल रस पुञ्ज,

शोधर मन मधुकर किरत, गुञ्जत नित नवकुञ्ज ।

—हिमबदना, पृष्ठ ४८।

४. अचरज होत तुमहु सम गोरे राजत कारे, तासों कारे कारे सन्दहु पर हैं वारे ।

कारे काम, राम जलधर जल बत्सन वारे, कारे द्वागत ताही सों कारेन को प्यारे ।

हरिश्चन्द्र' की कविताओं में ये व्याप्त हैं। हम देखते हैं कि धीरे धीरे राष्ट्रीय जागरण बढ़ती जाती है, प्रेम-प्रेम की भावना बढ़ती ही जाती है और उसके साथ ही साथ समाज के नैतिक और धार्मिक जीवन के आदर्श भी दीन पड़ने हैं। अश्विनादत्त श्याम, बालमुकुन्द गुप्त, प्रेमचन्द, राधाकृष्णदास आदि लगभग सभी कवियों की रचनाओं में ये बातें मिलती हैं। भारतेन्दु युग में स्वच्छन्दता से जीवन का यथार्थ चित्रण काव्य का नवीन आदर्श बन रहा था।

### द्वितीय कालीन काव्यादर्श

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के युग में काव्य-सम्पन्नता में परिवर्तन दीप्त पड़ता है, पर दान-शायर की वही प्राचीन परम्परा ही चलती है। न कवियों की कविता में और न स्वतंत्र रूप में ही कवियों के काव्य-सम्पन्नता का एक सैद्धांतिक विचार देखने को मिलते हैं। हिंदी भाषा के गौरव का मान अवश्य देखने को मिलता है। भारतेन्दु ने अपने 'हिन्दी लेखक' में मातृभाषा की उन्नति को सर्वोच्च स्थान दिया।<sup>१</sup> परिवर्तित विचार धारा के स्वच्छन्द और पुष्ट का ये हमें बाद को ही मिले जिस समय कि 'गरस्वती' पत्रिका का प्रारम्भ हो चुका था और पंडित महावीर प्रसाद द्विवेदी के वाच्यशास्त्र-सम्बन्धी तथा वक्ता-शिक्षा के लेखों-द्वारा प्रभावित कवि गङ्गी योनी में रचना प्रारम्भ कर चुके थे। परन्तु उस समय भी काव्यशास्त्र पर कवियों के लेख कम हैं। कविता में ही परिवर्तन दीप्त पड़ता है। स्वच्छन्द विचार जो ऊपर उभर मिलते हैं उनसे व्यक्तित्व तथा सम्पन्न काव्यादर्शों का थोड़ा बहुत स्फूर्तिपूर्ण होता है। गरस्वती में, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' की 'सरस्वती पर यातचीत' नामक लेख में काव्य-सम्पन्नता कुछ बातों का विवरण है, जिससे काव्य-सम्पन्नता अधिक व्यापक सिद्धान्त स्पष्ट न होकर साधारण परिवर्तित आदर्श ही स्पष्ट होता

यह अभीस देत तुमको निखि हम सब करे, सफल होहि मन के सब ही सख्त सुहारे ॥

—दादा भाई नौरोजी के बाले कहे जाने पर, प्रेमचन्द।

१. "हाय पंचनद, हा पानोपत, अजहूँ रहे तुम धरि विराजत,

हाय चितौर निजज तू भारी, अजहूँ ररों भारतहि' मेँझारो ॥

—भारतेन्दु ब्रथावली खंड २, पृष्ठ ८०४।

२. कुछ नूतन भावनाओं के समावेश के अतिरिक्त काव्य की परम्परागत पद्धति में किसी प्रकार का परिवर्तन भारतेन्दु काल में न हुआ।

—हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ७७५।



है। भाषा, छन्द और विषय-सम्बन्धी उदार विचार इस लेख से स्पष्ट हैं। उदाहरण के लिए अमलित उद्धरण दिया जाता है।

“कुवि—अच्छा, उद्यम रसिक की सम्मति में उद्यम कविता की भाषा कौन सी होनी चाहिये ?

रसिक—उड़िया, तैलगी, गुजराती, मागधी, पेशावी, पड़ी, पड़ी, वेठी कोई भी हो, परन्तु जो भाषा हो अपनी प्रभा के अनुसार स्वच्छन्द हो। शब्दों का सौन्दर्य जितना अधिक होगा, उतनी ही कविता रोचक होगी, परन्तु शब्द-सौन्दर्य के लिए अर्थ विगड़ने न पावे।”

उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि भाषा के विषय में रुढ़िगत विचार न था। भाषा में शब्दों का सौन्दर्य शब्दों के चुनाव पर निर्भर है, पर यह शब्द का चुनाव व्यर्थ न हो साथ ही। अर्थ-भागीय ही कविता की प्रमुख विशेषता है। इसी प्रकार—

“कुवि छन्द कौन सा हो ?

रसिक कोई भी। परन्तु जो हो उतना निर्बाध अच्छी तरह हो।”

यहाँ पर छन्द के सम्बन्ध में रुढ़ि भाषना नहीं कि प्रजभाषा का सबैसा अथवा छन्द या कोई एक विशेष छन्द हो, पर छन्द की आवश्यकता अपश्य मानी गई है। अतः में विषय सम्बन्धी उल्लेख इस प्रकार है, रसिक कहता है :—

“मालव यह है कि ऐसा कोई विषय नहीं है जो काव्य का विषय न हो सके। वेदात ऐसा कठिन विषय भी समर्थ कवि के पाले पड़कर रोचक हो चुका है। श्री शकशान्ताय का ‘बिनेक चूड़ामणि’ इस बात का उदाहरण है। परन्तु महाशय, काव्य और वस्तु है और ‘रिपामरी’ और वस्तु है। काव्य सार वस्तु होती है। रस का आनन्द जो अनेक विषयों के आधार पर हो सकता है, रिपार्म के विषय उसके लिए परित्याज्य नहीं हैं। पर इतना मैं और कहूँगा कि काव्य के गुणों के साथ उसका विषय भी उपयोगी हो तो सोने में सुगंध हो।” (सरस्वती, भाग ७, स० ६, पृष्ठ ३६५, ६६।)

इसी प्रकार यत्र तत्र साधारण विचार मिलते हैं जिससे काव्य-सम्बन्धी अधिक गम्भीर उद्देश्य व्यक्त नहीं होता है। सरस्वती भा.ग १०, स० ७, पृष्ठ ३०४ में सुमचरित उपाध्याय की ‘कवि और काव्य’ शीर्षक कविता में भी दो एक पंक्तियाँ ही काम की हैं और विचार निम्न साधारण हैं। कुछ पंक्तियाँ ये हैं :—

“स्तुति से, गुण से, रस से चर्चकता भी तथा अछंक्रति से।

कविता हो या कविता, दोनों सब को सुभावी हैं।

नवरत्नों को नष्ट कर फेंकते हैं सभी सुकाव्यों में ।  
भूल रहे हैं वे जो पत्थर को रत्न कहते हैं ।”

—( गरुडगी भाग १०, पृष्ठ ७, पृष्ठ २०४ । )

इसमें सुंदर काव्य का कुछ गौरव वर्णित हुआ है । कविता के नवगम, नवरत्नों से बढ़कर हैं और कविता गुण, रस से युक्त होने पर भी अलंकृत होनी चाहिए । ये विचार प्राचीन हैं इनमें कोई भी अनुभव की नवीनता और विशेषता नहीं मिलती ।

कविता में केवल मनोरंजन नहीं परंतु उचित उपदेश भी होना चाहिए । कवि की वार्ता सामर्थ्य की व्यवहेलना हम बात से होती है कि अतः हम उसे केवल मनोरंजन के लिये ही कविता की रचना करने वाला व्यक्ति समझते हैं । कविता सद्भावों को जीवित रखने वाली है और उसमें यह भी शक्ति है कि वह मिथी मृग-जाति को जीवित कर सकती है । कविता की और कवि की इस प्रकार की शक्ति का गहरे श्री मैथिलीशरण जी गुप्त की ‘भारत भारती’ की पंक्तियों में विवक्षित है जैसे :—

‘केवल मनोरंजन न कवि का होना चाहिए ।

उसमें उचित उपदेश का भी मर्म होना चाहिए ॥

इसी प्रकार ।

“सद्भाव जीवित रह नहीं सकते सुकविता के बिना” ।

सुकविता सद्भावों की सृष्टि भी करती है, अपनी शक्तिमयी शब्दावली के द्वारा उन्हें स्मरणीय बनाती है और जीवित भी रखती है । जीवित रखना इस प्रकार से नहीं जैसे कि जंगल के उल्लिखित टाक के पट्ट, वान् कविता सद्भावों का इस प्रकार जीवित रखती है जिस प्रकार कि कोई अपने गुप्त और हीनदार बालक को जीवित रखता है । सभी उसे चाहते हैं और प्यार करते हैं । इसी प्रकार से सुकविता गत भाव है । अतः सद्भावों को जीवित, लालित और अमर बनाने के लिए कविता की परम आवश्यकता है, ऐसा गुप्त जी का विचार है । वे इस बात को भली भाँति समझते हैं कि साहित्य का किसी जाति के साथ क्या सम्बन्ध है और उस सम्बन्ध का महत्व समझते हुए ही, मुदासनाओं को उद्दीप्त करने वाली कविता का वे विरोध करते हैं :—

“मृत हो कि जीवित जाति का साहित्य जीवन चित्र है ।

यह अष्ट है तो सिद्ध कि यह जाति भी अपवित्र है ।

जिस जाति का साहित्य था स्वर्गीय भावों से भरा ।

करने लगा अथ वस विषय के विष बिटप को वह हरा ।”<sup>१</sup>

अतः यह स्पष्ट है कि काव्य के सम्बन्ध में गुप्त जी की भावना पूरा है और वे काव्य का प्राचीन पवित्र आदर्श ही मानना चाहते हैं । उन्होंने अपने साहित्य द्वारा इस आदर्श का अनुभव भी किया है । सभी काव्यों में सद्भाव और उच्चादर्श के साथ प्राचीन गौरव का गान है । गुप्त जी ‘भक्ति’ को काव्य की व्यापक प्रेरणा भी मानते हैं यद्यपि उसका प्रकाशन उन्होंने तुलसी की भाँति बहुत ही स्पष्ट शब्दों में नहीं किया फिर भी वह ‘साकेत’ में लिखित इन पक्तियों से प्रकट होता है :—

राम तुम्हारा चरित स्वयं ही काव्य है ।

कोई कवि यत्न जाय सहज सम्भाव्य है ॥

यहाँ पर उद्देश्य और साकेत राम के साधारण चरित्र की ओर नहीं है । वे उस चरित्र की ओर हैं जो भक्त के हृदय में है, क्योंकि गुप्त जी राम के भक्त हैं, राम चाहे जो कुछ भी हों । वे कहते हैं :—

“राम तुम मानव हो, ईश्वर नहीं हो क्या ?

विरह में रमे हुए नहीं सभी वहीं हो क्या ?

तब मैं निरीश्वर हूँ, ईश्वर समा करें ।

✓ तुम न रमो तो मन तुम में रमा करे ।”

—साकेत ।

वे निरीश्वर हो सकते हैं पर राम बिहीन नहीं । अतः उनका काव्य-सम्बन्धी आदर्श भी भक्त का आदर्श है । इसी पवित्र और उच्च आदर्श का निर्वाह उनकी सम्पूर्ण रचना में हुआ है । स्वयं द्विवेदीजी रचिता को अलौकिक आनन्द देने वाली मानते हैं, उनका काव्यादर्श सदृश आचार्यों का सा है ।<sup>२</sup>

१. भारत भारती, पृष्ठ १२० ।

२. सुरम्य रूपे ! रत्नराशिर्भिते ! विचित्र घर्णामरणे ! कहों गह !

अलौकिकानन्द विधायिनी महाकवीन्द्रकाव्ये ! कविते ! अहो कहों ? २६१ ॥

सुरम्यता ही रमणीय कान्ति है, अमूल्य आत्मा रस है मनोहरे !

शरीर तेरा सय शब्दमात्र है, नितान्त निष्कर्ष यही यही यही ॥ २६५ ॥

पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी जी के समय सड़ी बोली की कविता को प्रोत्साहन प्राप्त हुआ । श्री मैथिलीशरणजी गुप्त की कविता को प्रोत्साहन और विकास इसी समय मिला । पर सड़ी बोली की द्विवेदी जी द्वारा प्रतिष्ठित शैली को न अपनाने वाले एक समुदाय की कविता ने सड़ी बोली का भदार भरा है और द्विवेदी जी की स्पष्ट उपदेशात्मक, इति-वृत्तात्मक शैली की प्रतिक्रिया-स्वरूप साकेतिक, कलात्मक और कल्पनात्मक सूक्ष्म भावों को लेकर चलने वाले लोगों की रचना का प्रवाह भी वेग से बहा । ये छायावादी कवि फइलाये और प्रसाद जी इनके अग्रणी थे । इनकी शैली और विचार-धारा में कुछ नवीनता थी और कुछ प्राचीन परिपाटी का विरोध भी । अतः आचार्यों के आक्षेपों के उत्तर रूप तथा अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करने के लिए इन्हें काव्य सम्बन्धी अनेक बातों पर प्रकाश डालना पड़ा । यही कारण है कि जहाँ हमें श्री मैथिलीशरण जी के काव्यादर्श-सम्बन्धी विचार उनकी काव्यरचनाओं में यत्र तत्र आदि पंक्तियों में ही प्राप्त होता है, वहाँ सर्व श्री जयशंकर प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी वर्मा आदि के अपने अथवा समुदाय के काव्यादर्श-सम्बन्धी विचारों का स्पष्टीकरण करने वाले निबन्ध अथवा भूमिकाएँ मिलती हैं । इसका दूसरा कारण विनम्रता अथवा व्यक्तिगत स्मरण भी हो सकता है, पर प्रधान कारण इन लोगों का यह ही रहा । अतः इन कवियों के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी विचार भी जहाँ जो मिलते हैं, वड़े ही रोचक हैं । इसके आगे के पृष्ठों में वर्तमान-कालीन कवियों के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी विषयों पर क्या विचार हैं, इसका अध्ययन किया जायगा । इस स्थिति में हमें काव्यशास्त्र के कुछ अंगों की धारणा में क्या विकास एवं परिवर्तन हुआ है, इसका अध्ययन कर चुके हैं, पर अब उस सम्बन्ध में क्या धारणा है, इसका अध्ययन प्रस्तुत किया जायगा ।

## २. काव्यशास्त्र सम्बन्धी आधुनिक धारणाएँ

चतुर्थ अध्याय में द्वितीय खंड के अन्तर्गत जिन विचारों पर प्रकाश डाला गया है, वे विद्वानों के विचार हैं जिन्होंने प्राचीन काल से चले आते हुए काव्यशास्त्र के अनेक विषयों से सम्बन्धित विचारों का अध्ययन कर उनका स्वरूप प्रकट करने का प्रयत्न किया है। यह सत्य है कि इन विचारों का कुछ अंशों में वर्तमान कवि और कविता पर प्रभाव भी पड़ा है। पर काव्यशास्त्र के विद्वत्ता-पूर्ण ग्रन्थ विद्यार्थियों और शिक्षामुक्तों के लिए समझने के निमित्त अधिक काम के हैं, कवि की रचना और उसकी स्वच्छन्द एवं मौलिक प्रकृति पर प्रभाव डालना नहीं डाल पाते हैं। इसी कारण इन विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थों की रचना के बाद भी हमें, कवियों की दृष्टि से काव्य का क्या स्वरूप है, उसका क्या प्रयोजन है, उसके क्या उपकरण हैं, उन उपकरणों का क्या स्वरूप है, और होना चाहिए, तथा अन्य काव्य-सम्बन्धी सिद्धांतों में कौन सत्य और असत्य है, काव्य सम्बन्धी और अनेक क्या समस्याएँ हैं, काव्य की क्या प्रेरणाएँ हैं, आदि बातों पर विचार करना आवश्यक है।

हम अध्ययन की सामग्री और आधार, कवियों के इन विषयों पर निजी विचार, एवं उनकी काव्य-सम्बन्धी रचनाएँ हैं, जिनके आधार पर काव्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप का भवन सजा किया गया है। आगे की पंक्तियों में आधुनिक कवियों के विचारों का यथातथ्य समावेश, उन्हीं के दृष्टिकोण से उनकी व्याख्या के साथ साथ करके, अन्त में उसके उद्भूत निष्कर्ष को भी स्पष्ट करने का प्रयत्न किया जायगा। इन अनेक विषयों पर छायावादी, स्वच्छन्द एवं प्रगतिवादी प्रमुख कवियों का ही दृष्टिकोण दिया गया है, जो कि अपने युग और वर्ग के प्रतिनिधि समझे जाते हैं। और इनमें भी जिन विचारों में नवीनता है, उन्हीं का विशेष उपयोग किया गया है। इसके लिए आवश्यक का ही संकलन हुआ है, सबका उपयोग नहीं। इस विषय में सबसे पहले हम कविता के स्वरूप पर प्राप्त विचारों का अध्ययन करेंगे।

### काव्य का स्वरूप

काव्य के स्वरूप के विषय में वर्तमान कालीन लेखकों की धारणाएँ, लौकिक, आध्यात्मिक रहस्यवादी, आदर्शवादी, यथार्थवादी, चमत्कारवादी, प्रगतिवादी आदि अनेक रूपों और शैलियों में व्यक्त हुई हैं। छायावादी कवियों की धारणाएँ प्रायः आदर्शात्मिक, रहस्यवादी और आध्यात्मिक हैं और उनकी प्रतिक्रिया-स्वरूप स्वच्छन्द आधुनिक कवि उसे

यथार्थवादी और प्रगतिवादी रूप देते हैं। तथ्य तो यह है कि प्राचीनकाल से लेकर अब तक काव्य का स्वरूप अभिविन्नता का चक्रता आ रहा है। कोई काव्य के स्वरूप का निर्णय अभिव्यक्ति गौणत्व-दाता करता है,\* तो कोई भाव द्वारा,\* कोई कल्पना और गुण अथवा उदा को प्रधान मानता है\* तो दूसरा जीवन की व्याख्या\* और प्रेरणा को काव्य का सार बताता है। कोई सर्गीय और छन्द काव्य के लिए अभिव्यक्ति मानता है, तो दूसरा स्वाभाविक,\* आटम्यर विहीन भावपूर्ण प्रकारान को ही काव्य का प्रधान अंग समझता है। अतः इसके लिए भी कहा जा सकता है कि “मुड़े मुड़े मतिभिन्ना।” जितने ही मुँह हैं उतनी ही रातें हैं। ऐसी दशा में काव्य के स्वरूप के विषय में कोई भी निष्कर्ष सर्वमान्य नहीं उठ सकता। फिर भी यदि हम वर्तमान काव्य को देखें तो उसमें हमें काव्य स्वरूप विषयक, दो धारणाएँ ही अधिक उद्भूत मूल देने की मिलती हैं। प्रथम तो उस समुदाय की धारणा है जिसे हम ‘छायावादी’ कह सकते हैं और दूसरी उस समुदाय की जिसे हम ‘प्रगतिवादी’ कहते हैं। (छायावादी समुदाय की धारणा आध्यात्मिक, काल्पनिक और व्यक्तिगत होने के साथ साथ अभिव्यक्ति-कौशल तथा कलात्मक प्रकाशन पर जोर देती है, जब कि प्रगतिवादी समुदाय काव्य को सर्वजन-मुक्त, जीवनोन्नत और व्यावहारिक बनाना चाहता है।) प्रगतिवादी समुदाय का स्वरूप अभी अपनी अन्तिम रचना नहीं खींच सका है, उसकी धारणा और स्वरूप अभी अधरुण है और प्रमाणान् प्रगतिवादी कवि के प्रभाव में प्रगतिवादी वाक्य के लक्षण तो अधिक मिलते हैं पर उदाहरण कम। हाँ, एक बात और है कि प्रगतिवादी काव्य ने उदाहरण यही स्पष्ट करते हैं कि धीरे धीरे कविता गद्य के स्तर पर आ रही है और यह निम्नगति केवल प्रसाद गुण प्रेरित नहीं बरन् भाव और कल्पना की हीनता के भी कारण है। उदाहरण लक्षणकारों की धारणा से कम मिल सकते हैं।

छायावादी समुदाय की धारणा को स्पष्ट करने के लिए हमें छायावाद के प्रमुख कवियों के विचारों का अध्ययन करना आवश्यक है और इस दृष्टि से सर्व श्री जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा, पन्त, निराला आदि के कविता-सम्बन्धी विचार महत्व के हैं।

१. चरित्र तथा चक्रांति सिद्धान्त को मानने वाले आचार्य।

२. रस सिद्धान्त के अनुयायी।

३. अलंकारवादी, तथा छायावादी।

४. यथार्थवादी।

५. प्रगतिवादी।

साथ ही साथ यह जानना भी अभिप्रेत है कि इनकी धारणायें परस्पर कहाँ तक साम्य और कहाँ तक विपरीतायें रखती हैं और प्रगतिवादी कवियों में भी पन्त, निराला, दिनकर आदि के विचार समीचीन हैं।

काव्य की परिभाषा देते हुए प्रसाद जी ने लिखा है, “काव्य आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति है, जिसका सम्यन्ध निःश्लेषण, विकल्प, या विज्ञान से नहीं है। यह एक भेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान धारा है।” इसी को और अधिक स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है “निःश्लेषणात्मक तर्कों से और विकल्प के आरोप से मिलन न होने के कारण आत्मा की मनन क्रिया जो वाङ्मय रूप में अभिव्यक्त होती है वह निःसन्देह प्राणमयी और सत्य के उभयलक्षण प्रेय और भेय दोनों से परिपूर्ण होती है।” इस प्रकार जवशंकर प्रसाद के विचार से काव्य सत्य की ही अनुभूति है। और उनकी धारणा आध्यात्मिक धारणा है। रचयिता की दृष्टि से इसका गह्वर अधिक है। हम परिभाषा पर अधिक विचार करें तो परिभाषा सर्वमान्य न होकर केवल व्यक्तिगत दृष्टिकोण ही स्पष्ट करती है।

पहली बात यह है कि काव्य को हम अनुभूतिमात्र ही नहीं मान सकते। हमारे साहित्य-भंडार में भरा हुआ निरोपेक्षित, लक्षणा और अलंकार को लेकर चलने वाला समस्त काव्य, अनुभूति के रूप में नहीं है। इसलिए यह लक्षण केवल काव्य के एक अंग पर ही लागू होता है। “आत्मा की अनुभूति” शब्द पर भी आक्षेप किया जा सकता है। अनुभूति का सम्बन्ध शरीर या हृदय से ही हो सकता है, आत्मा की अनुभूति कैसी? इस शंका का समाधान हम यों कर सकते हैं कि काव्य की अनुभूति आनन्दमय ही है, साधारण अर्थ में अनुभूति, दुःखमयी और सुखमयी भी होती है, पर आत्मा का अनुभव सब आनन्दमय ही है। इसलिए आत्मा की अनुभूति, रसात्मक अनुभूति का अर्थ देती है। अब रहा ‘संकल्पात्मक’ निरोपण। संकल्प और विकल्प ये मन के लक्षण हैं जैसा कि प्रसाद ने स्वयं ही कहा है।<sup>१</sup> अनुभूति संकल्पात्मक या विकल्पात्मक नहीं हो सकती। अनुभूति संकल्पात्मक ही होती है अतः संकल्पात्मक शब्द व्यर्थ ही जान पड़ता है।

भेयमयी प्रेम ज्ञान धारा भी सदा ही काव्य नहीं हो सकती। भेयमयी प्रेय अनुभूति-धारा काव्य हो सकती है। अतः इस परिभाषा की सर्वमान्यता प्रमाणित नहीं हो पाती। पर

१. देखिए काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १७।

२. देखिए काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १७।

इससे यह बात स्पष्ट होती है कि प्रसाद जी की धारणा काव्य के विषय में आध्यात्मिक और भावात्मक है। सकल्पात्मक अनुभूति श्रेय और प्रेय से युक्त होकर काव्य बनती है। सत्य का समावेश श्रेय और प्रेय के रूप में काव्य में आवश्यक मानकर उन्होंने काव्य का यथार्थता से भी सम्बन्ध स्पष्ट किया है। सम्भवतः प्रसाद जी का विचार यह है कि सत्य का विकल्प एक विश्लेषणात्मक प्रकाशन, निशान और दर्शन आदि के भीतर है, पर सत्य का सकल्पात्मक प्रकाशन काव्य है। इस प्रकार केवल दर्शन या विज्ञान से काव्य का भेद स्पष्ट करने के लिए हम कह सकते हैं कि एक फल की पखुडियाँ, रंगों आदि का विश्लेषण वैज्ञानिक सत्य के अन्तर्गत है—भौतिक सत्य के अन्तर्गत है; पर उसके आकार रंग आदि के, सौन्दर्य की अनुभूति का प्रकाशन काव्य के भीतर है। यह सौन्दर्यात्मक सत्य है जो काव्य के क्षेत्र में व्याप्त रहता है।<sup>१</sup>

इसी बात को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने सकल्पात्मक मूल अनुभूति का अपना अभिप्राय बताया है उनका कथन है “सकल्पात्मक मूल अनुभूति कहने से मेरा जो तात्पर्य है उसे भी समझ लेना होगा। आत्मा की मनन शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारित्र्य में सहसा प्रदृश्य कर लेती है, काव्य में सकल्पात्मक अनुभूति कही जा सकती है” और वे आगे लिखते हैं “कोई भी यह प्रश्न कर सकता है कि सकल्पात्मक मन की उन अनुभूतियाँ श्रेय और प्रेय दोनों ही से पूर्ण हैं, इसके क्या प्रमाण हैं ?”<sup>२</sup>

इसका उत्तर वे युग की साधुद्विष्य चिन्ता के भीतर सदा ही प्रय और श्रेय होने की बात कहकर देते हैं। यहाँ प्रसाद जी की एक और धारणा स्पष्ट होती है। वे सत्य को सदैव ही चारित्र्य युक्त मानते हैं पर उस चारित्र्य का अर्थ हमारी अपरिष्कृत मनः शक्ति नहीं कर पाती। परिष्कृत मन वाले भक्तों की साधारण अनुभूति में ही काव्य का अभ्यन्त छिपा रहता है। मनन शक्ति की असाधारण अवस्था के द्वारा प्रसाद का, कवि की जन्म-जात या साधना-भक्त, असाधारण प्रतिभा पर भी कुछ विश्वास नान पड़ता है।

सत्य की अनुभूति की निविधता का कारण स्पष्ट करने हुए प्रसाद जी ने लिखा है कि एक ही सत्य का प्रतिविम्ब, भिन्न भिन्न सम्मानों पर भिन्न भिन्न अनुभूतियाँ उदाता है। इस प्रकार काव्यानुभूति की निविधता के मूल कारण सत्यार पर उनका विश्वास भी प्रकट है। प्रसाद जी का विचार है—



“संस्कार का, सामुहिक चेतनता से, मानसिक शील और शिष्टाचारों से, मनोभावों से मौलिक सम्बन्ध है।”<sup>१</sup> “संस्कृति सौन्दर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है।”<sup>२</sup> इस प्रकार संस्कारों का वा-व्यानुभूति से सीधा सम्बन्ध है। इसी के साथ साथ ही प्रसाद की एक और धारणा समझ में आजाती है। विभिन्न समाजों की सभ्यता और शिष्टता में मूलरूप से कोई अन्तर नहीं है। एक ही सार्वभौम सत्य परिस्थितियों से प्रेरित और निर्मित संस्कारों के कारण विभिन्न समाज के लोगों में विभिन्न रूप में दिखाई पड़ता है। यही कारण है कि एक स्थान की, या एक जाति की कविता दूसरी जाति की कविता से भिन्नता रखती है, पर विचारकों के लिए सत्य का एक ही प्रकार का आधार प्राप्त है। सभ्यता का सबसे बड़ा काम हमारी सौंदर्यानुभूति को विकसित और परिष्कृत करना है। और इस प्रकार एक ही सत्य के आधार पर खड़े होकर भी हम सभ्यता के विकास-द्वारा काव्य की विविधता और विकास प्राप्त करते हैं।

प्रसाद जी की काव्य-सम्बन्धी धारणा आदर्श प्रधान है। वह अभिव्यक्ति पर उतना जोर नहीं देते जितना अनुभूति पर। उनके विचार से काव्य का सामयिक या व्यक्तिगत उतना महत्व नहीं जितना सार्वकालीन, सार्वभौम और सामाजिक महत्व है। इस कारण यद्यपि उन्होंने विभिन्न संस्कारों को विभिन्न अनुभूतियों का कारण बताया है, फिर भी आत्मा की अन्तरतम अनुभूति में व्यक्तिगत, एकदेशीय, अनुभूति नहीं बरन् सामुहिक और सार्वभौम अनुभूति रहती है। काव्य का यथार्थ कार्य, सत्य और सौंदर्य का अनुभव कर उसका प्रकाशन करना है। सौंदर्य सत्य का ही एक अंग है। प्रेम और श्रेय सत्य के दोनों पक्षों से काव्य का सम्बन्ध है। इस प्रकार काव्य आध्यात्मिक अनुभूति के नये रहस्यों के उद्घाटन में ही तल्लीन रहता है और इसी कारण से प्रसाद जी रहस्यवाद को काव्य की मुख्य धारा मानते हैं। रहस्यवादो अनुभूति सत्य होने पर भी सन की अनुभूति नहीं है, क्योंकि सद्के संस्कार भिन्न भिन्न होने से उनकी अनुभूतिमें भी भिन्न भिन्न होती है। अतः यह अनुभूति सार्वभौम और सार्वजनीय नहीं कही जा सकती।

काव्य की उक्त प्रकार की धारणा छायावादी कवियों की विशेषता अन्वय है पर प्रसाद को सी दार्शनिक भावना अन्वय कवियों की नहीं। प्रसाद ने जहाँ पर अपनी कविता-सम्बन्धी धारणा में आधार का विश्लेषण अधिक किया है वहाँ महादेवी वर्मा ने आधार के

साथ साथ अनुभूति का। कविता का स्थान महादेवी के विचार से यदा ऊँचा है, उसका स्वरूप यदा योग्य है, तौनिष्ठ गर्भ के तीन कविता का उपयुक्त क्षेत्र नहीं। उगने विषय में उनका आत्मविषयक कथन गहन जान पड़ता है, "अधुना कोमल गर्हों नू आ गर्ह परेशिनी री।" प्रमाद जी के समान महादेवी जी का भी यही विश्वास है कि कान्य का उद्देश्य सत्य को प्रकट करना है पन्नु (जहाँ वे कविता में भेद और प्रेय दोनों का प्रकाशन मानते हैं, वहाँ ही महादेवी जी ने सत्य को वाच्य का साध्य माना है और शौन्दर्य को साधन।<sup>१</sup>

वाच्य समाजशास्त्र, राजनीति, दर्शन तथा भौतिक विज्ञानों से दूरा यात में भिन्न है कि वे शास्त्र जहाँ पर मनुष्य और प्रकृति की गहरी और भीरी सम्बन्धों पर विचार करते हैं वहाँ पर वाच्य या साहित्य का काम मनुष्य और प्रकृति के जीवन का सजीव चित्र ल्यापित करना है। साहित्य द्वारा उपस्थित मनुष्य के समस्त जीवन का चित्र राजनीति से शाशित, समाज शास्त्र से निषमि, विज्ञान से विषमि तथा दर्शन से स्पष्ट हो चुका है।<sup>२</sup> इसीलिए वाच्य या महत्त्व दर्शन की भाँति न केवल विचारक्षेत्र तक ही सीमित है बल्कि वह जीवन व्यापक भी है। जीवन के अव्यक्त रहस्य की भाषना व्यक्त करना वाच्य का मुख्य उद्देश्य है। इस कारण से किसी भी जाति और देश का एक युग विशेष में लिखा गया वाच्य भी सर्वयुगीय होता है। साहित्य का शास्त्रत्व महत्त्व है, पर साहित्य के क्षेत्र में कविता का महत्त्व और भी विशेष है।

महादेवी जी के विचार से कविता हमें असीम सत्य की भाँकी दिखाती है जो कि साहित्य के अन्य श्रंगों द्वारा नहीं हो सकती। उन्हीं के शब्दों में "वास्तव में जीवन में कविता का यही महत्त्व है जो बहोर भित्तियों से घिरे हुए बच्च के पायुमडल को अनायास ही बाहर के उन्मुक्त पायुमडल से मिला देने वाले वात्सायन को मिला है। जिस प्रकार वह आकाश-चन्द्र की अपने भीतर बंदी कर लेने के लिए अपनी परिधि में नहीं बाँधता प्रत्युत हमें उस सीमा रेखा पर खड़े होकर क्षितिज तक दृष्टि प्रसार की सुविधा देने के लिए है, उसी प्रकार कविता हमारे दृष्टि-सीमित जीवन को समष्टि-व्यापक जीवन तक फैलाने के लिए ही व्यापक सत्य को अपनी परिधि में बाँधती है। साहित्य के अन्य श्रंग भी ऐसा करने का प्रयत्न करते हैं परन्तु न उनमें सामंजस्य की ऐसी परिणति होती है

१. आधुनिक कवि १, भूमिका पृष्ठ ३।

२. आधुनिक कवि १, भूमिका ,, ३।

न यायासहीना। जीवन की विविधता में सामंजस्य हो खोन लेने के कारण ही कविता उन ललित कलाओं में उत्कृष्टतम स्थान पा सकी है जो गति की विभिन्नता, स्वरों की अनेक रूपता या रेखाओं की विषमता के सामंजस्य पर स्थित हैं।”

महादेवी वर्मा के विचार से ज्ञान और भाव दोनों क्षेत्रों से ही खोज कर कविता सत्य को हमारे सामने उपस्थित करती है। कविता का सत्य, भावक्षेत्र का सत्य अधिक है। दीपशिखा की भूमिका में उन्होंने लिखा है “वर्द्धिर्जगत् से अन्तर्जगत् तक फैले ज्ञान तथा भावक्षेत्र में समान रूप से व्याप्त सत्य की सहज अभिव्यक्ति के लिए माध्यम खोजते खोजते ही मनुष्य ने काव्य और कलाओं का आविष्कार किया होगा।” और “कला सत्य को ज्ञान के सिकता बिलार में नहीं खोजती, अनुभूति की सरिता तट से एक विशेष गिड्ड पर प्रदण करती है।” यहाँ पर कला शब्द भारतीय ६४ कलाओं का प्रतीक नहीं बल्कि पश्चिमीय भाषाओं के “आर्ट” का पर्यायवाची है। प्रसाद जी इसी कारण से कला की कोटि में काव्य को नहीं रखते क्योंकि कला में केवल लाघव या चमत्कार का प्रदर्शन ही है पर काव्य सत्य की खोज भी करता है।

पुन इस विषय में थोड़ा मतवैयर्थ्य जयशंकर प्रसाद और महादेवी वर्मा में और है। महादेवी वर्मा का काव्य विषयक दृष्टिकोण यद्यपि आध्यात्मिक ही है, पर वह उनसे लिए मान्य नहीं कि सर्व श्रेष्ठ काव्य रहस्यवादी ही है, जैसा कि प्रसाद का विचार है। आधुनिक कवि की भूमिका में उन्होंने लिखा है “न वही काव्य हेतु है जो अपनी साकारता के लिए केवल स्थूल और व्यक्त जगत पर आश्रित है और न वही जो अपनी संप्राणता के लिए रहस्यानुभूति पर। वास्तव में दोनों ही मनुष्य के मानसिक जगत् की मूर्त और वास्तव जगत की अमूर्त भावनाओं की कलात्मक समष्टि हैं। जब कोई कविता काव्य कला की सर्वमान्य कसौटी पर नहीं कसो जा सकती तब उसका कारण विषय विशेष न होकर कवि की असमर्थता ही रहती है।”

इतना होने हुए भी प्रसाद और महादेवी का दृष्टिकोण आध्यात्मवाद की दृष्टि से

१ आधुनिक कवि, १, की भूमिका पृष्ठ ४।

२ दीपशिखा का भूमिका पृष्ठ २। १४, १२ पंक्तिर्पा।

३ काव्य और कला तथा अन्य विषय पृ० ३१,

“काव्य में आत्मा की सहस्रवर्त्मक मूर्त अनुभूति की मुख्य धारा रहस्यवाद है।”

४ आधुनिक कवि, १, पृ० १०।

यहुत अधिक मिलता है। प्रारम्भ से लेकर अन्त तक रहस्यवादी कवितायें होती रही हैं इसमें ज्ञान के आधार पर कवि उस पूर्ण पुरुष में भग्न होना चाहता है, फिर भी उसे उस अनुभव का प्रकाशन लौकिक रूपकों में ही करना पड़ता है, क्योंकि अन्यथा कोई और उपाय नहीं। हम अपने आस पास प्रादुर्भाव को सृष्टि करना चाहते हैं। यह भी हमारी आध्यात्मिक कविता का कम महत्व नहीं है, न रहा है और न होगा।\*

‘पन्त’ श्री सुमित्रानन्दन जी का दृष्टिकोण अधिक स्थूल एवं विकासवादी कहा गया है। वे सौन्दर्यमय और कल्याणकारी भावों के स्वच्छन्द प्रकाशन को कविता में महत्वपूर्ण स्थान देते हैं। सत्य का शिवत्व और सौन्दर्यत्व से युक्त कथन कवि कर्तव्य के भीतर नहीं है। उनका विश्वास है कि “सत्य शिव न स्वयं निहित है। जिस प्रकार फूल में रूप रस है, फल में जीवनोपयोगी रस और फल की परिणति फल में सत्य के नियमों द्वारा ही होती है उसी प्रकार सुन्दरम् की परिणति शिव में सत्य द्वारा ही होती है।” अतः सत्य, सुन्दर और शिव के साथ अपने आप ही आ जाता है। पन्त जी की कविता को दृष्टि में रखकर यही निष्कर्ष निश्चलता है कि कविता का प्राण सौन्दर्य ही है। शिवत्व उतना नहीं, क्योंकि पन्त की वे रचनायें निम्नमें सौन्दर्य का स्वच्छन्द वर्णन हैं, अधिक कवित्व-पूर्ण हैं और निम्नमें शिवत्व का वर्णन है उतनी कवित्वपूर्ण नहीं। उदाहरणार्थ उनका “आँखें स” कविता की नीचे लिखी पंक्तियाँ —

मेरा पास बहुत सा जीवन  
मानस सा उमड़ा अपार मन  
गहरे धुँधले धुन सावले  
मेघों से मेरे भरे गहन।

इन्द्र धनु सा आकाश का सेतु  
घनिल में अदृक् कभी अदृक्  
कभी उदरे से धूमिल धार  
दीखती भावी चारों ओर।

सहित सा सुमुखि तुम्हारा ध्यान  
प्रभा के पलक मार कर पीर।

३. दीपशिखा भूमिका पृ० १०। पैरा ६, ७।

४. साप्ताहिक कवि, २, पृ० ९, (पन्त)

गूढ़ गर्जन कर जय गभीर  
मुझे करता है अधिक अधीर,  
सुगुणों ते उब मेरे प्राण  
खोजते हैं तब तुम्हें निदान ।”

उपर्युक्त पंक्तियों में सौन्दर्य की प्रेरणा के कारण कला और भाव, काव्य के दोनों पक्षों का सामंजस्य देखने को मिलता है, पर नीचे की पंक्तियों में जिनमें सौन्दर्य नहीं परन्तु शिष्टत्व, प्रेरक है उतना काव्यगत सौन्दर्य नहीं :—

“मुक्त करो नारी को मानव मुक्त करो नारी को ।  
युग युग की परंपरा से जननि सखी प्यारी को ।”

तथा

“मानव के पशु के प्रति, हो उदार नव सभ्यता ।  
मानव के पशु के प्रति, मध्य वर्ग की हो रति ।”

इसी प्रकार की युगवाणी और युगान्त की शुद्ध रचनाएँ हैं। पन्त जी प्राचीनता के विरोधी हैं और कविता में भी तथा छन्द, क्या शब्द चयन, क्या भाव, क्या अलंकार-संग में नवीनता को लेकर चलना चाहते हैं। प्रसाद और महादेवी की भौंति-प्राचीन संस्कृत साहित्य और सास्त्र पन्त जी को पृष्ठ भूमि नहीं दे सके, पर अंग्रेजी के ‘रोमांटिक कवि-संप्रदाय’ तथा बंगला के टैगोर का प्रभाव इन पर पड़ा है, अतः इन कवियों की कविताएँ तथा प्रकृति का खुली आँखों निरीक्षण ही पन्त की कविता को मधुर और सुन्दर बनाने में सहयोग दे तथा हैं। इसलिए पन्त में कला का स्वाभाविक स्वरूप है, परम्परागत और सार्वभौमिक स्वरूप नहीं है जो हमें प्रसाद और महादेवी में देखने को मिलता है। पन्त जी कला के अलंकार आदि प्राचीन सिद्धान्तों की रूढ़ि का विरोध करते हैं, यद्यपि इनका अभाव उनकी कविता में नहीं है। युग वाणी की ‘नपट्टि’ शीर्षक कविता में वे स्पष्ट लिखते हैं।

“खुल गए छन्द के बन्ध

प्रास के रजत पास

अथ गीत मुक्त

औ, युग वाणी बहती अवास ।

बन गये कलात्मक भाव  
 जगत् के रूप नाम  
 जीवन, संपर्ण देता सुख,  
 खगता स्रष्टाम,  
 सुन्दर, शिव, साथ  
 कला के कक्षित भाव मान  
 बन गये स्थूल  
 जगत् जीवन से ही एक प्राण  
 मानव स्वभाव ही  
 बन मानव आदर्श सुकर  
 करता अपूर्ण को पूर्ण  
 यत्सुख को सुन्दर ।

—( युग बाणी । )

इन पंक्तियों में पन्त पर "प्रगतिवाद" का प्रभाव है जिसमें कि कार्त्तव्यिक एवं आध्यात्मिक जगत् के चित्रण को महत्व न देकर युग की समस्याओं और मानव जीवन के स्वच्छन्द और स्वाभाविक चित्रण पर जोर दिया जाता है। ये उद्गार हिन्दी की प्राचीन छन्द, अलंकार इत्यादि काव्य के कलापद सम्बन्धी कड़े नियमों की प्रतिक्रिया स्वरूप हैं, क्योंकि यद्यपि इसमें छन्द के बन्ध खुल जाने और अनुमात्र के पाश से मुक्त हो जाने की घोषणा है फिर भी कवि इनसे मुक्त नहीं है क्योंकि कविता के ये गुण हैं। हाँ, इनका प्रयोग अब अधिक स्वाभाविकता के साथ है। भाषा और भाव के अनुकूल छन्दों और अलंकारों का प्रयोग है।

फिर कवि का आदर्श किसी समय जीवन संपर्ण के दूर कल्पना के देश में रहना ही समझा जाता था, पर अब पन्त जी की विकासवादी दृष्टि यहाँ है कि "जीवन संपर्ण देता सुख, लगता ललाम।" यह मानों पन्त जी का अपने आप से ही समझौता करने का प्रयत्न है। जीवन से दूर प्रकृति की सौन्दर्यमयी क्रीड़ा-स्थली में विचरण करने वाला कवि इस प्रकार की भावना अपनाता है, परिस्थिति और प्रभावशाली। इस प्रकार हमें काव्य के स्वरूप में परिवर्तन लक्षित होता है। यहाँ पर कवि की बाणी (कविता) स्वाभाविक एवं विकासशील है, रुढ़िग्रस्त नहीं। कविता के वास्तव रूप के सम्बन्ध में पन्त जी का आदर्श ऊपर के पद्य-सङ्घ से स्पष्ट हो गया। आन्तरिक रूप का आदर्श भी

उनकी, 'बाणी' शीर्षक कविता से स्पष्ट है जिसमें वे 'बाणी' को अलंकार हीन और सार-रामाज को अपना संदेश देने के लिए उपयुक्त बनने का आदेश देने हैं।

तुम पहन कर सको जन मन में मेरे विचार ।

बाणी, मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?

चिर शून्य, आज जग, नव विनाद से हो गु जित,

मन जड़, उसमें नवस्थितियों के गुण हों जाग्रत,

तुम जड़ चेतन की सीमाओं के आर पार ।

भ्रूत भविष्य का साथ कर सको स्वराकार ।

युगकर्म शब्द, युगरूप शब्द, युग सत्य शब्द,

शक्ति कर भावी के सहस्र शत शूक शब्द,

उपोत्तित कर जन मन के जीवन का अंधकार,

तुम खोल सको मानव डर के नि शब्द द्वार ।

बाणी मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?

इस प्रकार कवि ने संदेश भरी अलंकार के पीछे न चलने वाली और जायति फैलाने वाली बाणी को ही कविता का आदर्श माना है। यथार्थ में यही वर्तमान कविता का नवीनतम आदर्श है जिसे हम प्रगतिवादी आदर्श कहते हैं। ऐसी कविता हमारे जीवन से सम्बन्ध रखने वाली होती है और कला के चक्कर में न पड़कर, सुरोध सर्वजन-मुलभ भाषा में प्रभावपूर्ण ढंग से जीवन की व्याख्या और यथार्थ जीवन के चित्रण का आदर्श रखती है। परन्तु जी का यह भाव जितना प्रगतिवादी है यथार्थ में उनकी कविता इतनी प्रगतिवादी नहीं हो सकी, क्योंकि वह अलंकारों को छोड़ वास्तविक जीवन को चित्रण करने और युग को संदेश देने में अधिक समर्थ नहीं।

निराला जी हायावाद के कलाकार और स्वच्छन्दता प्रिय कवि हैं। काव्य के विषय में इनकी धारणा नवीन छन्दों और नवीन गीतों के आविष्कार में स्पष्ट होती है। कविता को वे बहुत सूक्ष्म कला मानते हैं, जिसके चित्र पूरे और अर्थ गहरे हों। पर निराला मान का ही कविता में प्राधान्य चाहते हैं। सक्ति और उपदेश को कविता में वे कोई स्थान नहीं देते। अपने निरन्तर "मेरे गीत और कला" में इन्होंने स्पष्ट लिखा है :—

“कवियों, उपदेश देने बहुत कम लिखे हैं, प्रायः नहीं, केवल निबन्ध किया है। उपदेश को मैं कवि की कमजोरी मानता हूँ।”<sup>१</sup> निराला जी मुक्त छन्द और मुक्त गीत के पक्षपाती हैं, पर ये कविता के शब्दों में भाव और कला दोनों का ही होना आवश्यक समझते हैं। इस बात का रूप यह आवश्यक नहीं कि प्राचीन ही है, यह गितनी भी नवीनता धारण कर सके उतना ही अच्छा। निराला जी छायावाद के कटाक्षित कवि हैं तथा छायावाद और प्रगतिवादी दृष्टिकोणों के बीच की लड़ी हैं। कविता के प्रगतिवादी दृष्टिकोण को अभी तक कोई बहुत बड़ा कवि नहीं मिला। प्रगतिवाद में कविता के और अधिक स्वाभाविक, प्रभावशील और सरल स्वरूप की कल्पना की गयी है, किन्तु बहुत से प्रगतिवादी कवितार्ये लिखने वाले कवि भी निश्चायतः छायावादी हैं।<sup>२</sup> अतः प्रगतिवाद के नाम पर सामयिक कवितार्ये ही आ रही हैं, स्वाधी, सर्वजनीन और कला पूर्ण कवितार्ये अभी बहुत कम हैं।

प्रगतिवादी दृष्टिकोण छायावादी धारणा के विरोध और प्रतिक्रिया भी प्रेरणा से प्राप्त हुआ है, पर इसका यह अर्थ नहीं कि कविता प्रगतिवादी कवियों को ही है छायावादियों की नहीं। प्रगतिवाद का साम्प्रदायिक और सफीर्ण दृष्टिकोण बड़ी सरल, विशेषतया, प्रभाव तथा कला से हीन कवितार्ये दे रहा है। यथार्थ में कवि किसी भी, सम्प्रदाय में फँसने वाला प्राणी नहीं। वह अपने विश्वासों और अपने भावों का मुखर प्राणी है। प्रचार के भोले उसे डिगा नहीं सकते। इन सब बातों का स्पष्टीकरण प्रगतिवादी कवियों में प्रमुख श्री रामधारीसिंह ‘दिनकर’ के ‘रसवन्ती’ की भूमिका में लिखे विचारों से हो जाता है। ये लिखते हैं —

“सम्भव है, अपने अर्थ में मुझे प्रगतिवादी समझने वाले कुछ पाठक, रसवन्ती, से निराश भी हों। उन्हें आश्चयन के लिए मैं निवेदन करूँगा कि दिन भर सूर्य के तप म जलने वाले पद्म के हृदय में भी चाँदनी की शीतलता को पाकर, कभी कभी बाँसुरी का सा कोई अस्पष्ट स्वर गूँजने लगती है, जो पत्थर की छाती को पोढ़कर किसी जलधारा के वह जाने की व्याकुलता का नाद है। —

इसके बिना प्रगति का जो अर्थ मैं समझ सका हूँ वह साम्यवाद नहीं, बल्कि नवीनता का पर्याय है और उसके दायरे में उन सभी लेखकों का स्थान है जो चर्चित-चर्चण,

१. प्रबन्ध प्रतिमा, मेरे गीत और कला, खेल, पृ० २८४।

२. देखिए ‘दिनकर’ इस रेणुका की भूमिका।



पुरातन विवृम्भन और गतानुगतिकता के गिनाए हैं। वे सभी लेखक प्रगतिशील हैं जो अनुकरणशील नदा कह जा सकते हैं। प्रगति का प्रान्तीय गुण निमुखाता नहीं, बल्कि गति निमुखाता अथवा अगति है। —

साधक साहित्य हमेशा प्रगतिवादी ही हुआ करता है। साहित्य में प्राचीन गैलिया की श्रावृत्ति किसी भी युग में आदर नहीं पा सकती और अनुकरण कर्ताओं को कभी भी सफल का पद नहा मिला। साहित्य की यात्रा में सदैव वे ही पृथनीय माने गये हैं जिनका पन्थ प्राचीन अथवा समकालीन यात्रियों ने किञ्चित् भिन्न, कुछ नवीन अथवा प्रगति की ओर था।”

‘दिनकर’ के इन विचारों में कविता की यथार्थ प्रेरणा काग करती है। प्रगतिवाद निषेधात्मक रूप में ही अपना उद्देश्य रखने तो ठीक है, पर आदेशात्मक प्रेरणा कवि को रुनि या कविता से ही अधिक मिला करती है। काव्य के आलोचकों में मस्तिष्क के साथ साथ उससे अधिक हृदय की आवश्यकता है। प्रगतिवाद, द्वायावाद की प्रतिक्रिया के रूप में आया था। प्रतिक्रिया या विरोध के रूप में आये हुए बाद बहुत अधिक स्थायी महत्व के नहीं होते। पर इधर वर्तमान हिन्दी काव्य में कुछ दिनों से याद का ही गोलगला है। प्रतिक्रिया के रूप में आये प्रगतिवाद ने भी बहुत ही आशाजनक पथ प्रदर्शन नहीं किया। इसकी भावना भी हमें दिनकर की ‘रसवन्ती’ की भूमिका में मिलती है। वे लिखते हैं —

“जिन्होंने धरती के मदन से उचने के लिए कभी आकाश की शरण ली थी वे ही आज भोगवियों के पात बैठकर रो रहे हैं। एक दिन जिन्हें स्वप्नों की रक्षा के लिए पृथ्वी का तिरस्कार किया गया था आज वे ही स्वप्न आहुतियों के रूप में अग्नि को समर्पित किये जा रहे हैं। तब जो साहित्य तैयार हुआ था, उसमें चिन्तना की कमी है। एकमात्र होकर साहित्य प्रगतिशील भले ही कहला ले, लेकिन समय के बिना वह दीर्घायु नहीं हो सकता है।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि कविता का स्वरूप किस प्रकार परिवर्तित हुआ है। बाह्य रूप से भी परिवर्तन हुआ है, जिसका विशेष अध्ययन छंद, अलंकार आदि के प्रकरण में किया जायगा, पर आन्तरिक परिवर्तन हम इन पृष्ठों में देख चुके हैं। द्वायावाद

और प्रगतिवाद के दृष्टिकोणों में पिछले रूप के प्रति विरोध भावना है, वम नहीं पुष्टि आ उपस्थित होती है। इसे हम परिवर्तन कह सकते हैं, विकास वहाँ होता है जहाँ पर हम पिछले स्वरूप, पिछले सिद्धांत को भी सहानुभूति की दृष्टि से देखते हैं, पर उसके निम्न अंश को धुष्टिपूर्ण या अविकसित पाते हैं उसे छोड़ अन्य सभी अंगों को अपनाते हुए उस विशेष अंश या परिवर्तन और सम्बर्धन करते हैं। काव्य यदि अर्थ काव्य है तो उसका किसी भी युग में नाश नहीं हो सकता। विनसित रूप में वह रहेगा अवश्य। पर नेद ही बात है कि काव्य-स्वरूप के विकास की योग्यता के स्थान में विदेशीयता का अपनाव या नवीनता की सनक अधिक देखने को मिल रही है। प्रगतिवाद का उद्देश्य उच्च ऊँचा हो सकता है, पर उसके भीतर वह कवि प्रतिभा अभी कम लक्षित होती है जिससे कि एक युग भर तक इसकी धूम मच जाय और हम यह न कह पायें कि इससे अच्छी कविता तो ठीक इसके पहले ही होती थी। इसके लिए आवश्यकता है कवि को जीवन के साथ झुल मिल जाने की, अपने उच्च आदर्श की, लगन की और साधना की, जीवन की स्वच्छता की, निर्भीकता और विश्वास दृढ़ता की। हम कवियों में इन बातों का अभाव ही पाते हैं, इसलिए प्रगतिवाद इतना पवित्र मित्रात होने हुए भी अधिक प्रभावशाली साहित्य की सृष्टि नहीं कर सका। आशा है कि वह आगे पर सवेगा।

## कविता और कला

कविता और कला का क्या सम्बन्ध है ? यह प्रश्न भी आजकल के कवियों के दृष्टि कोण से विचारणीय है। कला अपने व्यापक अर्थ में बहुत निस्तृत है और इस दृष्टि से कविता की भी कला हो सकती है, पर क्या सम्पूर्ण कविता, कला के क्षेत्र में ही अन्तर्गत है, इन विषय पर भारतीय और पश्चिमीय दृष्टिकोणों में भेद है। पश्चात्त्य मत से ललित कलाओं में कविता का स्थान है, वह सर्वप्रथम ललित कला है, पर कविता केवल कला नहीं है। वह कला के अतिरिक्त और कुछ है, क्योंकि कविता की कला मात्र से अभिमत व्यक्ति निसर्गत श्रेष्ठ कवि नहीं हो सकता, उसका कलापन अवश्य है पर वह एक पक्ष मात्र है। अतः या तो हम कला के अर्थ को अधिक व्यापक दृष्टि में देखें अथवा कविता की सीमा को संकीर्ण करें तभी यह सम्बन्ध निम्न सकता है। इन बातों को और अधिक स्पष्ट करने के लिए हम कुछ महत्वपूर्ण आधुनिक कवियों के विचारों का अध्ययन करेंगे।

जयशंकर 'प्रसाद' कविता को कला के अन्तर्गत नहीं मानते। उनके विचार से कविता निम्न है जब कि कला उपविधा है। कला का सम्बन्ध अभिव्यक्ति से रहता है कविता का

अभिव्यक्ति सम्बन्धी स्वरूप उसका बाह्य रूप है। जिसके भीतर भावों का आवेग है, जिसे कुछ सुन्दर और कल्याणकारी भाव प्रकट करना है, उसकी अभिव्यक्ति भी रमणीय होती है। अतः दोनों आन्तरिक और बाह्य पक्षों का महत्वपूर्ण स्थान है, परन्तु इनके भीतर बाह्य पक्ष ही आता है। अभिव्यक्ति और भाव के सम्बन्ध में भी अनेक सिद्धान्त हैं। कुछ लोग अभिव्यक्ति को ही प्रमुख मानते हैं पर जयशंकर प्रसाद कविता में भाव प्राधान्य के समर्थक हैं। उनका विश्वास है कि व्यञ्जना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है। यही एक कारण है जिससे बहुत से विद्वान् अभिव्यक्ति कला के अनेक ढंगों का शान रखते हुए भी कवि नहीं हो पाते। जब भाव तीव्र होते हैं तब उनकी अभिव्यक्ति भी सुन्दर होती है।

इस बात को स्पष्ट करने के लिए 'प्रसाद' जी एक उदाहरण लेते हैं। वात्सल्य वर्णन में घर, तुलसी से आगे बढ़ जाते हैं। इस पर कोई यह निष्कर्ष निकाले कि सूर अभिव्यक्ति कौशल में तुलसी से बढ़कर हैं और तुलसी कला की दृष्टि से, और यदि कला को ही कविता मानें तो कविता की उत्कृष्टता में, सूर से पीछे हैं। पर क्या यह सत्य है? तुलसी की कलात्मक अभिव्यक्ति अन्य स्थलों पर सूर से भी बढ़कर है। तो इससे जयशंकर प्रसाद इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि जिस भाव की तन्मयता जिस कवि में अधिक गभीर जिस स्थल पर होती है वहाँ वह अपनी अभिव्यक्ति में दूसरों से बड़ा है। अतः अभिव्यक्ति की उत्कृष्टता का, भाव की तीव्रता से ही घनिष्ठ सम्बन्ध है।

कविता को कला के भीतर वर्गीकरण करने का चलन पश्चिमीय विचारों का प्रभाव है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है जयशंकर प्रसाद की दृष्टि से यह बात समीचीन नहीं। वाक्य की गणना विद्या में और कला की गणना उपविद्या में हुई है और उन्होंने यह सिद्ध किया है कि वात्सल्य के कामसूत्र में वर्णित ६४ कलाओं के अन्तर्गत 'समस्या-पूर्ति' भी एक कला है। 'श्लोकस्य समस्यापूरणम् क्रीडार्थम् वादार्थम्'। इस प्रकार समस्या पूर्ति मनोरंजन के लिए थी किन्तु उसका आदर्श बहुत ऊँचा नहीं है। वह भी एक प्रकार का हुनर था, किन्तु पश्चिम में कला का यह भाव नहीं है। वहाँ पर कला का बहुत व्यापक अर्थ में प्रयोग हुआ है यहाँ तक कि उसके भीतर कविता का समावेश भी हो गया।

उपकरण, सामग्री और उपयोगिता के विचार से कला का विभाजन उपयोगी और

रालित गलाओं में हुआ है। तानि करताओं ने अंतर्गत वास्तु गला, मूर्ति बला, पित्रबला संगीत और वाक्य ने इनमें एक दूसरे की उत्पत्त्या, उपकरण और सामग्री की सूक्ष्मता पर निर्धारित है। मूर्ति बला के भीतर पत्थर का प्रयोग किया जाता है, पित्रबला में रंग, कूँची कागज आदि का प्रयोग होता है, संगीत में वाद्य का प्रयोग होता है। इस प्रकार मयद सभी कविता से निम्नश्रेणी की कलाएँ हैं क्योंकि कविता में प्रयुक्त सामग्री बहुत सूक्ष्म है। जयशंकर प्रसाद इस प्रकार के भेद के आधार पर आपत्ति करते हैं क्योंकि कविता की सामग्री वर्ण और छंद उन्हीं प्रकार स्थूल है जैसे चित्रकला और संगीत की सामग्री। और इन प्रकार से उपकरण की सूक्ष्मता का आधार पर कविता को अन्य रालित कलाओं से उत्कृष्ट उताना हास्यास्पद है। कविता को उत्कृष्ट बनाने वाली उसकी अन्य विशेषताएँ हैं।

जयशंकर प्रसाद का विचार है कि संगीत के भीतर वाक्य का वर्गीकरण, जैसा कि 'प्लेटो' ने किया है, सम्भवतः इनकी आकारहीनता के कारण किया गया है, किन्तु प्लेटो का दृग् और भी विचित्र है। वह संगीत और व्यायाम उपयोगी कलाओं के अंतर्गत रखता है, क्योंकि जिस प्रकार से व्यायाम के द्वारा शरीर का विकास होता है उसी प्रकार से संगीत के द्वारा मनोरंजन। अरिस्तॉटिल कविता को अनुकरण कहता है। इस प्रकार से हम सहज ही देख सकते हैं कि वाक्य विषयक पश्चिमीय दृष्टिकोण अधिक स्थूल है, अधिक भौतिक है और आध्यात्मिक नहीं, उसमें वाक्य के भीतर लोकोत्तरानंद का अनुभव कम अभिव्यक्त हुआ है। जयशंकर प्रसाद का वाक्य विषयक, पश्चिमीय वर्गीकरण का यह विवेचन बहुत सत्य है। 'बेकन' के निरूपों में एक वाक्य है जिसका अर्थ है कि इतिहास मनुष्या को बुद्धिमान बनाता है, कविता प्रत्युत्पन्न-बुद्धि, प्राकृतिक दर्शन गम्भीर और तर्कशास्त्र बादविवाद के योग्य बनाते हैं।<sup>१</sup> इससे कविता का महत्त्व स्पष्ट है। कविता का वृत्त बुद्धि से सम्बंध यह सिद्ध करता है कि उसका महत्त्व इन विचारकों की दृष्टि में अधिक गम्भीर नहीं है। भारतीय और पश्चिमीय दृष्टि में इस विभेद का कारण परम्परा और संस्कृति है जैसा कि प्रसाद जी का विश्वास है।<sup>२</sup>

हमारे यहाँ वाक्य के विषय में दूसरी ही धारणा है। जयशंकर प्रसाद का विचार है

१. वाक्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ० १० और ११।

1. 'Histories make men wise, poets witty, natural philosophy deep and logical able to contend' — Bacon — Essay on studies.

२. "संस्कृति का सामूहिक चेतना से, मानसिक शील और शिष्टाचारों से, मनोभावों

कि कवि और नृपि शब्द वैदिक साहित्य में समानार्थी थे ।<sup>१</sup> इस पक्ष के प्रमाण स्वरूप उपनिषदों से तो कुछ पक्षियों उन्धृत करते हैं जैसे —

‘तदेतत् सत्यम् मन्त्रेषु कर्माणि वषयो यान्यपश्यस्तानि त्रेतायाम् बहुधा सेतानि ।’

‘नृपयो मन्त्रद्रष्टार ।’ कविर्मनीषी परिभूः स्वयम्भूः ।<sup>२</sup> इत्यादि ।

इस प्रकार से कवि के काव्य में केवल कला ही नहीं बरन् जीवन का यथार्थ रहस्य उद्घाटन भी था । ऊपर की पक्तियों में कवि शब्द का प्रयोग दार्शनिक या द्रष्टा के अर्थ में किया गया है ।

जयशंकर प्रसाद काव्य को इसी अर्थ में प्रयुक्त कवि की कृति के रूप में लेते हैं । इस प्रकार उनके विचार से काव्य में आध्यात्मिक भाव ही प्रधान है । यद्यपि कुछ अंश में हिन्दी काव्य के सम्बन्ध में यह धारणा ठीक है पर यह हमें मानना पड़ेगा कि इसमें भी एक समय ऐसा आया<sup>३</sup> जबकि कविता में कला का प्रदर्शन ही अधिक महत्व का हुआ और कवि एक कलाकार ही के रूप में परगणित हुआ, अध्यात्मवादी द्रष्टा के रूप में नहीं क्योंकि आध्यात्मिक पक्ष कविता के क्षेत्र से ऊपर दर्शन के क्षेत्र में चला गया ।<sup>४</sup> अलङ्कारों के द्वारा प्रभावित कवि अधिकांश कलाकार ही रहे । आध्यात्मिक सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न उन्होंने बहुत कम किया, पर प्रधान रूप से काव्य का आध्यात्मिक महत्व रहा अपश्य ।

(आचार्य दंडी ने नृत्य और संगीत को कला कहा है अभिनव शुभ ने भी कला का सम्बन्ध गाने उठाने से ही रक्खा, आचार्य भामह ने काव्य को चार कोटियों में देव-चरित्रशक्ति, उत्पाद्य, कलाध्वय और शास्त्राभय भेदों को रक्खा है और इस प्रकार से कला को प्रधानता देने वाली कविता काव्य की एक कोटि विशेष मानी गयी है । इस प्रकार अनेक प्रमाणों से यह सिद्ध है कि कविता कला के अन्तर्गत नहीं । कला-पूर्ण कविता हो सकती है और कविता की कला भी, किन्तु कविता कला से उत्कृष्ट वस्तु है ।

से मौलिक सम्बन्ध है ।” ‘काव्य और कला, पृष्ठ ४ ।

संस्कृति सौन्दर्य बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है । काव्य और कला पृ० १ ।

१ काव्य और कला पृ० १२ ।

२ १०वीं शताब्दी ईसवी ।

३ काव्य और कला पृ० ६३ ।

काव्य, सभी प्रकार की रचनात्मक कृतियों के लिए प्रयुक्त शब्द है। कविता शब्द का प्रयोग हम कलापूर्ण काव्य के लिए कर सकते हैं।

भीमती महादेवी वर्मा का दृष्टिकोण काव्य और कला के सम्बन्ध में जयगकर प्रसाद के दृष्टिकोण से भिन्न है। प्रसाद की भाँति वे कला को केवल हुनर या चतुराई के अर्थ में नहीं लेती, बल्कि उन्होंने कला शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थ में दिया है। दोनों का ही उद्देश्य बताती हुई वे कहती हैं कि काव्य और कला दोनों ही सत्य को प्रकाशित करने का उद्देश्य रखती हैं, पर काव्य और कला द्वारा निरूपित और उद्घाटित सत्य, वैज्ञानिक के द्वारा निश्चित सत्य से भिन्न होता है। वैज्ञानिक द्वारा उद्घाटित सत्य के अन्तर्गत कला का कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं, पर कविता में सत्य, कला का आवरण लेकर उतरता है। काव्य में कला की उत्कृष्टता है। उनका विचार है—

“काव्य में कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिन्दु तक पहुँच गया है जहाँ से वह ज्ञान की भी सहायता दे सका।”<sup>१</sup> इस प्रकार हम देखते हैं कि भीमती वर्मा का भी विश्वास यही है कि काव्य केवल कला ही नहीं, विद्या भी है। सत्य के प्रकाशन की विधि को और स्पष्ट करती हुई वे कहती हैं कि काव्य और कलाओं में प्रधान तत्त्व, सौन्दर्य तत्व है और इसी के द्वारा सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न, काव्य करता है। पर इसका यह तात्पर्य नहीं कि सत्य का वाह्य सौन्दर्य ही कवि या कलाकार के काम का हो। बरि जीवन के सत्य को सौन्दर्यमय ढंग पर प्रकाशित करना चाहता है, अतः दर्शनीयता या वाह्य सौन्दर्य ही केवल उसके काम का नहीं, जीवन के भीतर का सुन्दर और कठोर अर्थ भी जीवन-व्यापी सत्य को सौन्दर्यपूर्ण ढंग से प्रकाशित करने के लिये आवश्यक है। इस विषय में उनका कथन है, “सत्य की प्राप्ति के लिए काव्य और कलाएँ निःसन्देह सहाय लेने हैं वह जीवन की पुरातम अभिव्यक्ति पर आश्रित है केवल ज्ञान रूप-मेधा पर नहीं।”<sup>२</sup> गुलाब के रंग और नवनील की कोमलता में, कलाल टिपाये हुए रूपों में कमनीय है, पर भुर्रियों में जीवन का विशाल लिये हुए वृद्ध भी कम आकर्षक नहीं। वाह्य जीवन की कठोरता, भ्रम, जन-मरण सब मूल्यवान हैं, पर अन्तर्गत की कल्पना, स्वप्न, भावना आदि भी कम अनमोल नहीं।<sup>३</sup> इस प्रकार कविता के सौन्दर्यतत्त्व को समझना कहना अधिक उपयुक्त होगा। कवि और कलाकार जगत् और जीवन का निम्न उपरिचय करते हैं। वे

१ दीपशिखा, चिन्तन के दृश्य पृ० ३।

२ दीपशिखा, चिन्तन के दृश्य ,, ३।

जगत् और जीवन के चित्र, अनुभव में आने वाले जगत् और जीवन के यथार्थ चित्र होते हुए भी उससे अधिक रमणीय हैं। यथार्थ जगत् के जीवन में पीड़ा का अनुभव कौंटा चुमने पर होता है, किन्तु कवि उसी पीड़ा का भावात्मक अनुभव कौंटा लगने के यथार्थ अनुभव के बिना ही, हमें देता है और वह अनुभव कष्टकर नहीं बरन् आनन्दमय अनुभव है। इसी भावात्मक अनुभूति के गुण से विपन्न होने के कारण, समाज सुधारक के रूप में उपदेश-प्रभावहीन होते हैं, किन्तु कवि जीवन का किसी कहानी के साथ जिन उपदेशों को रखता है उनका प्रभाव हृदय पर पड़ता है। यहाँ पर हम इस बात का सहज अनुभव कर सकते हैं कि भारतीय पौराणिक साहित्य का क्या महत्त्व है। उपदेश से पास्तविक प्रभाव डालने के लिए अनेक ऐतिहासिक कथानक पुराणों में समाविष्ट होकर ही उस साहित्य को इतना रोचक बना सके हैं।

जयशंकर प्रसाद की भाँति महादेवी वर्मा भी काव्यानन्द को प्राव्यात्मिक मानती हैं।<sup>१</sup> उनके विचार से सौन्दर्यानुभूति रहस्यात्मक है, क्योंकि यदि वह सौन्दर्य का एक कण हमारे सामने सर्व-आपी और अत्यन्त अन्तर्जगत के सौन्दर्य को नहीं खोल सकता तो वह प्रभावहीन है। प्रत्येक सौन्दर्य रस अपने आकर्षण के गुण से सहित हमारे हृदय के साथ सामंजस्य स्थापित करता है। जिस सामंजस्य की ओर सौन्दर्य स्वीकृति या अपनाव के लिए सकेत करता है, इसी सामंजस्य की ओर असौन्दर्य और अनुरूपता गस्वीनृति या घृणा के लिए प्रेरणा देते हैं। इसलिए सौन्दर्यानुभूति व्यापक सौन्दर्य की अनुभूति है और घृणा के भाव उसकी विरुद्ध भावना है। हम सौन्दर्य को स्वीकार करते हैं इससे यह स्पष्ट है कि इस भावना का वास्तव हमारे अन्तर्गत है और असौन्दर्य की भावना विजातीय है। जगत् के पदार्थों का व्यक्तिगत सौन्दर्य भी महादेवी वर्मा की दृष्टि में उसी प्रकार एक दूसरे से सम्बन्धित है जैसे समुद्र की एक लहर समुद्र की असंख्य लहरों से।<sup>२</sup> इस प्रकार काव्यानुभूति भी व्यापक और आध्यात्मिक अनुभूति है।

किन्तु यहाँ यह तात्पर्य कदापि नहीं कि महादेवी वर्मा वादार्थिकीय कलाकार को एक निश्चित अनुभूतियों का व्यक्ति बना देता है क्योंकि वह उपर्युक्त प्रकार का अनुभव लेकर आता है। तत्त्वतः सत्य यही है कि हम अपने आध्यात्मिक अनुभवों में बहुत कुछ एक हैं। अतः कलाकार की कृति या उसका स्थान विलक्षण न रहकर महत्त्वपूर्ण और पथ-प्रदर्शक सा होता है। वह हमारे भावों से परिचित अपने सगे व्यक्ति का भाँति है।

इस प्रकार के भाव उन्हाते 'दीपशिला' की भूमिका 'चिन्तन के क्षण' में व्यक्त किये हैं :—

“फवि, कलाकार, साहित्यकार, सब समष्टिगत विशेषताओं का नव नव रूपों में साकार करने के लिए ही उगने कुछ पृथक् गन्तव्य जान पड़ते हैं, परन्तु यदि वे अपनी प्रसाधारण स्थिति को जीवन की व्यापकता में साधारण न बना सके तो आश्चर्य की वस्तु मात्र रह जायेंगे। महान् सं महान् कलाकार भी हमारे भीतर कीतुक का भाव न जगाकर, एक परिचय भरा-प्रयत्नापन ही जगायेगा, क्योंकि वह धूमकेतु का आकस्मिक और विगिन नहीं, किन्तु ध्रुव का निश्चिन्ता और परिचित रहकर ही हमें मार्ग दिखाने में समर्थ है।”

महादेवी वर्मा के विचारों में कला का अर्थ निम्नलिखित के रूप में ही व्यक्त है। अवशर प्रसाद के समय कला शब्द का प्रयोग, 'आर्ट' के स्थान पर प्रारम्भ हुआ था, अतः उन्हें इसकी आवश्यकता जान पड़ी कि इस परिणामीय 'आर्ट' और भारतीय कला का विभेद स्पष्ट कर दिया जाय, पर उनके बाद कला का प्राग न प्रयोग, आर्ट के अर्थ में लगभग स्थापित हो चुका है और इसी स्थिति अर्थ को ही महादेवी वर्मा तथा अन्य लोगो ने लिखा है।

कला के सम्बन्ध में निराला जी का मत प्रचलित, परम्परागत और साहचर्य रूप पर विचार करने वाला है। उला उनके मत में वह सौन्दर्य है जो नाव्य के अनेक गुणों से उद्यन्त होता है। उन अनेक गुणों में एक पर विचार करना कला का पूर्ण स्पष्ट न करना है। जैसे गन्ध, भीटा आदि अनेक विविध स्वाद अलग-अलग जो अनुभूति देते हैं उससे नितान्त भिन्न वह अनुभूति है जो इनके एक में मिश्रण द्वारा प्राप्त होती है, इसी प्रकार नाव्य का सौन्दर्य है, जिस निराला जी कला कहते हैं, उनका कथन है :—

“कला केवल वर्ण, शब्द, छन्द, अनुप्रास रस, अलंकार या ध्वनि की सुन्दरता नहीं, किन्तु इन सभी से सम्बद्ध सौन्दर्य की पूर्ण सीमा है, पूरे अज्ञों की सत्रह साल की सुन्दरी की आँखों की पहचान की तरह देह की क्षीणता, दीनता म तरह सी उतरती चढ़ती हुई, भिन्न वर्णों की बनी बाणी में सुलवर क्रमशः मन्द मधुरतर होकर लीन होती हुई—जैसा केवल बीज से पुष्प की पूरी कला विवर्धित नहीं होती, न अक्षर से, न डाल से, न बीदे



से, जड़ से लेकर तना, डाल, पत्तनव और फूल के रंग, रेखा, गन्ध तक फूल की पूरी कला के लिए जरूरी है वैसे ही काव्य की कला के लिए काव्य के सभी लक्षण <sup>१</sup> ।

ऊपर के कथन पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि निराला जी की कला विपरीत धारणा प्रगाढ़ और गहनत्व की धारणा से भिन्न है, वे काव्य सौन्दर्य को कला कहते हैं। सौन्दर्य ताने को कुशलता को कला नहीं। पूरी काव्यकला के अन्तर्गत उनके विचार से वर्ण सौन्दर्य, शब्द सौन्दर्य, छन्द, अनुप्रास, अलंकार, रस, छवि आदि सभी आचाने चाहिए। इस प्रकार काव्य सौष्ठव ही उनके विचार से कला है। यहाँ पर यदि हम सूक्ष्म दृष्टि से विचार करें तो दोनों में भेद है। काव्य-सौष्ठव, काव्य-कला नहीं हो सकता है। कला, सौष्ठव या सौन्दर्य को प्राप्त करने का, उपस्थित करने का प्रयत्न और चतुराई है। इस प्रकार कला साधन द्वारा और सौन्दर्य साध्य या परिणाम। अतः दोनों में अन्तर स्पष्ट है, किन्तु बाह्य रूप से यह भेद उतना नहीं जान पड़ता। काव्य का सौन्दर्य, काव्य की कला ही जान पड़ता है। ऊपर के उद्धरण में निराला जी ने और सब बातें जो कला के लिए लीं वे ठीक हैं पर रस को भी काव्य-कला कहना ठीक नहीं जान पड़ता है, क्योंकि और सभी बातें साधन और रस साध्य हैं। इस प्रकार ऊपर के कथन में यह भ्रम स्पष्टतया दिखमान है। हाँ निराला जी का यह विचार कि सभी उपकरण मिलाकर कला को पूर्ण करते हैं एक उपकरण श्रेणी नहीं, वे कला के अंगमान हैं, पूर्ण कला नहीं, अमर्य सभीचीन है।<sup>२</sup>

कला के विषय में निराला जी ने अपने "साहित्य का फूल अपने ही बूट पर" शीर्षक निबन्ध में और अधिक लिखा है, पर उसमें कोई विचार की स्पष्टता नहीं है। कला की प्रशंसा में ही कुछ शब्द हैं। किन्तु कला के विषय में विचार करते हुए निराला जी का यह निश्चित मन है कि कला के विकास के साथ साथ साहित्य में नई भाषा भी विकसित होती है। वे कहते हैं कि हरा कँडेदार मज़बूत डठल ही उशाची नवीन कला को चाहिए।<sup>३</sup> यही कारण है कि निराला जी ने भाषा और छन्दों के परिवर्तन की दिशा में इतना मार्ग तय किया है।

१. देखिए प्रबन्ध प्रतिमा, "मेरे गीत और कला" शीर्षक खंड, पृ० २७२ ।

२. "मैं खिल चुका हूँ कि केवल रस, अलंकार या छवि कला नहीं। अगर है तो कला के संशय में पूर्णार्थ में नहीं।" प्रबन्ध प्रतिमा ।

३. प्रबन्ध पत्र पृ० १७२ ।

पन्त जी का कला के सम्बन्ध में विचार बहुत कुछ निराला जी से मिलता जुलता है। वे कला को किसी बन्धन में नहीं बाँधना चाहते हैं। चाहे भाषा का बन्धन हो, अथवा छन्द का, कोई भी बन्धन उन्हें पसन्द नहीं है। वे भाव-प्रकाशन के लिए नवीन ढंग के प्रेमी हैं। भाव और शैली के लिए हम अपने प्राचीन कवियों को न दें। वर्तमान समय के अथवा अन्य भाषाओं के कवियों से जो चाहे ले लें। यह बात निराला जी के लिए “पन्त जी और पल्लव” से भी प्रकट है। पन्तजी ने ‘पल्लव’ की भूमिका में यद्यपि ब्रजभाषा और उसके काव्य के विषय में बहुत कुछ कहा है, फिर भी यह मानना पड़ेगा कि सड़ी बोली में ब्रजभाषा का सा लालित्व भरने वाले पन्त जी ही हैं। उन्हें काव्य के सौन्दर्य की परवाह है और पकड़ है। सड़ी बोली के सज्जन को उन्होंने इसी शक्ति-द्वारा सचर और मधुर बनाया है। कला-सम्बन्धी इस सूक्त के उदाहरण स्वरूप उनके कुछ वाक्य नीचे उद्धृत किये जाते हैं। सड़ी बोली की कविता में क्रियायें काफ़ी बाधा डालती हैं, उनके विषय में पन्त जी कहते हैं—

‘सड़ी बोली की कविता में क्रियाओं और विशेषतः समुक्त क्रियाओं का प्रयोग कुराँसा ता पृथक् करना चाहिए, नहीं तो कविता का स्वर (Expression) शिथिल पड़ जाता है, और सड़ी बोली की कविता में यह दोष सन्त अधिक मात्रा में विराजमान है। “ह” का तो जहाँ तक हो सके निराला देना चाहिए। इसका प्रयोग प्रायः व्यर्थ ही होता है। इस दो दोष वाले हरिण को “गार्धम मृग” समझ कर, इस पर दया दिसलाना ठीक नहीं लगता, यह “कनकमृग” है, इसे कविता की पचवटी के पास पटकने देना अच्छा नहीं लगता। समास का काम तो व्यर्थ बढ़कर इधर-उधर निपटरी तथा पैली हुई शब्दों की टहनियों को नाट छोटकर उन्हें सुन्दर आकार प्रसार देने तथा उनकी मासल हरीमा में छिप छुप भावों के पुष्पों को व्यक्त भरकर देने का है। समास की सँची अधिक चलाने से कविता की डाल ढँड तथा भीदीन हो जाती है।”

इस प्रकार कला की सूक्ष्म अनुभूति रखते हुए भी पन्त जी ने ‘कला’ पर सूक्ष्म दृष्टि तथा व्यापक और सार्वभौम रूप पर विचार प्रकट नहीं किया है। भाव को उसी रूप में व्यक्त करना कला का काम है, पर कला के रूपों और उल्लेखों का अनुकरण, युग की आवश्यकतानुसार काव्य-सृष्टि और उसके प्रभाव में बाधक होता है। अतः कला का युग-युग में भी जितना ही स्वच्छन्द स्वरूप बन सके उतना ही अच्छा है। ऐसा पन्त जी का मत है।

अन्तिम विचार प्रगतिवादी लेखकों के दृष्टिकोण से भी मेल खाता है। प्रगतिवादी कवि कला को अधिक स्वाभाविक और सरल बनाना चाहते हैं। कला ऐसी हो जो कृति को प्रभावशाली बना दे। ऐसी न हो कि विद्वानों और विशेषज्ञों के मस्तिष्क ही उसमें उलझे रहें। यह कविता को उपयोगिता से सम्बन्धित करने के विचार का ही एक पक्ष है। उपयोगी कविता, उद्देश्य पूर्ण है, जीवन पर प्रभाव डालने वाली है अतः उसमें सूक्ष्म कला पर उतना जोर नहीं दिया जा सकता जितना स्वाभाविक प्रकाशन पर जो कि युग के अनुरूप बदलता रहता है। “पूँजीवाद, समाजवाद और कविता” शीर्षक लेख में श्री प्रकाशचन्द गुप्त ने प्रगतिशील दृष्टिकोण प्रकट करते हुए कहा है।

“कला का मनुष्य से सीधा सम्बन्ध है और जैसे मनुष्य के पारस्परिक सम्बन्ध समाजव्यवस्था में परिवर्तन के साथ बदलेंगे, कला नए सम्बन्धों को व्यक्त करेगी। प्रेम और प्राकृतिक सौन्दर्य को हम नई दृष्टि से देखेंगे और हमारे कवि, मनुष्य और प्रकृति के प्रति अपने बदलते भावों को वेग और शक्ति से स्वर देंगे।”<sup>१</sup>

कला के अन्तर्गत वेग और शक्ति आवश्यक हैं, ऐसी कला की सूक्ष्मता जिसमें वेग और शक्ति न हो व्यर्थ ही होती है, क्योंकि उसका प्रभाव नहीं पड़ता और प्रगतिशील क्या, सभी व्यक्ति इस बात को मानते हैं कि जो रचना, साहित्यिक और उच्च होने पर भी जितनी अधिक पढ़ी जाय वह उतनी ही सुपल है। केवल विद्वानों द्वारा ही समादृत होना, उच्चम कसौटी नहीं है। अतः कला सूक्ष्म चाहे उतनी न हो उसका व्यापक और प्रभावकारी होना आवश्यक है। इस विषय में ‘दिनकर’ जी का मत है :—

“जो बात मौलिकता के विषय में है वही कला की सूक्ष्मता के सम्बन्ध में भी। कला की विशेषता वाक्यद्रव्य को भली भाँति प्रकट करने में है और जहाँ द्रव्य है वहाँ शैली की भी शोभा है। कुछ नहीं, कहने का ढंग कभी भी आकर्षक नहीं हो सकता। सूक्ष्मता की उपासना के प्रयास में कविता जैसी अशक्ता होती जा रही है वह साहित्य के लिए दुर्भाग्य की बात है, श्रोताओं की काफी बड़ी सख्या के बिना कोई भी काव्य शायद ही जीवित रह सकता है और आज के साहित्य में कवियों और पाठकों के बीच एक पार्श्व सी घनती जा रही है। ... इस अवाङ्मयीय अवस्था का बहुत बड़ा दायित्व काव्यकला के विशिष्टीकरण के प्रयास पर है।”<sup>२</sup>

१. ‘पूँजीवाद, समाजवाद और कविता’ लेख, ईस का कविताग्रक पृ० ३०, पृ० १२।

२. रसवती की भूमिका, ‘दिनकर’।

इस प्रकार हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि काव्य वा व्याकरण उतना आवश्यक नहीं जितना काव्य का स्वाभाविक उल्लास और जीवन प्रति स्वरूप ध्येय । कहने के लिए कुछ होता है तो कहने की कला अपने आप ही आ जाती है और कहने के लिये कुछ नहीं दे तो केवल कला का ज्ञान व्यर्थ है । काव्य के सम्बन्ध में तो कम से कम यह कहा ही जा सकता है आस पास के जीवन का ज्ञान और अनुभव, भावुकता और भाषा पर अधिकार की प्राप्ति, कवि को सदैव कविता की स्वाभाविक कला से सम्पन्न बनाती रहती है ।

## कविता के तत्व और उपकरण

### कविता के तत्व

कविता के तत्वों में हम उन वस्तुओं को ले सकते हैं जो कि कविता का बीज रूप अथवा उसकी उत्पत्ति का कारण होती हैं जिनकी उपस्थिति के बिना कोई लेख कविता नहीं हो सकता । विद्वानों ने रस, ज्वनि, रीति, बक्रोक्ति को काव्य की आत्मा कहा है, पर इनसे कविता की उत्पत्ति नहीं होती है, कविता के प्रणयन में इनसे सहायता नहीं मिलती, ये कविता के सौन्दर्य हैं निर्माण-तत्व नहीं । शरीर के तत्व पचभूत हैं, पर मानव शरीर की शोभा या गुण ये नहीं, शोभा या गुणों के अन्तर्गत, सुशीलता, शौर्य, दया, उदारता, छरि आदि बातें आती हैं । ऐसे ही कविता के तत्व भी काव्य सौन्दर्य के उपकरणों से भिन्न हैं । कविता के तत्व दो हैं :—

१. कल्पना और २. भाव । इन दोनों की उपस्थिति कविता की सृष्टि करती है वे बीज रूप हैं जो साधनों और उपकरणों से समुक्त होकर कविता को अकुरित एवं पल्लवित करते हैं ।

कल्पना तत्व को हम अधिकांश कविता में पाते हैं, जहाँ भाव का प्रभाव नहीं वहाँ भी कल्पना का आकर्षण रहता है । कल्पना-रस को हम दो रूपों में पाते हैं । एक तो सूक्ष्म के रूप में और दूसरे स्मृति के रूप में । इसको हम प्राचीन आचार्यों द्वारा निर्धारित प्रतिभा के रूप में भी ले सकते हैं । सूक्ष्म के रूप में कल्पना, नवीन उद्भावना, रूप-योजना, चित्रण और अलंकार उपस्थित करती है और स्मृति के रूप में कल्पना हमारे देखे सुने दृश्यों को सामने लाती है, जिनमें अधिकांश के साथ हमारा रागात्मक सम्बन्ध रहता है । जो हमारे देखे दृश्य हैं उन्हीं को जब कवि हमारे सामने उपस्थित करता है, तो जैसे बड़ा ही आनन्द मिलता है । दोनों प्रकार की कल्पनाओं का आनन्द भिन्न भिन्न होता है और कविता में हम कल्पना-रस की उपस्थिति दोनों रूपों में देख सकते हैं । उदाहरणार्थ, महादेवी वर्मा के नीचे के गीत में हम सूक्ष्म अधिक देखते हैं ।

विहंगम, मधुर स्वर तेरे मंदिर हर तार है मेरा ।  
 रही खय रूप धुलकाती, चली सुधि रंग दुलकाती ,  
 तुझे पथ स्थल रेखा, चित्रमय ससार है मेरा ॥ १ ॥

गगन का तू अमर किन्नर, घटा का अंबर गायक, उर ,  
 सुगर है शून्य तुम्हारे, जय भरा यह चार है मेरा ।  
 तुझे पा बज ठठे कण कण, मुझे छू ज्ञातमय क्षण क्षण ,  
 किरण तेरा मित्रा भंकार सा अभिसार है मेरा ।

उड़। तू छन्द थरसाता, चन्ना भन खनन विलसाता ,  
 अमिट छवि की परिधि तेरा अचल रस पार है मेरा ।  
 धरा से व्योम का अन्तर, रहे हम स्पन्दनों से भर ,  
 निरुद्ध तृण नींद तेरा, धूलि का आगार है मेरा ।

पिछी गम में कथा कीनी, धुली भू में व्यथा भीनी ,  
 तदित उपहार तेरा बादलों सा प्यार है मेरा ।  
 न कतरव मूल्य तू लेता, हृदय साने लुटा देता ,  
 सजा तू जहर सा रंग, दीप सा शृङ्गार है मेरा ।

तुने तुने विरज तिनके गिने मैने तारल मनके ,  
 तुझे व्यवसाय गति है, प्राण का व्यापार है मेरा ।<sup>१</sup>

ऊपर के गीत में पूरा साम्य, सूझ के बल पर ही चलता है । स्वर्ग के जीवन से अपने जीवन का साम्य अनेक बातों में दिखाना सूझ का ही काम है । शब्द-साम्य, भाव-साम्य के साथ दोनों का चित्र उपस्थित किया गया है । ऐसी कविता में अलंकारों का आधिक्य रहता है ।

इसके विपरीत नीचे के छन्द में 'स्मृति' का प्राधान्य है :—

“आँखों में ही घूमा करता, वह उसकी आँखों का तारा,  
 कारकुनों की लाठी से जो गया, जवानी में ही मारा ।  
 बिका दिया घर द्वार महाजन ने न व्याज की कौड़ी छोड़ी,  
 रह रह आँखों में बुझती वह, कुर्क हुई घरधों की जोड़ी ।  
 उजरी उसके सिवा किसे कब, पास दुहाने आने देती,  
 वह आँखों में नाचा करती, उजड़ गई जो सुख की खेती ।

बिना दवा दरपन के गृहिणी स्वर्ग चली आँखें आँखों भर,  
देख रेख के बिना दुधुमुही, बिटिया दो दिन बाद गयी मर।

विप्लवे सुख की स्मृति आँखों में चण भर एक चमक है लाती,  
तुरत शून्य में गढ़ यह चितवन तीली नोक सदृश बन जाती।

ऊपर की रचना में भाव और स्मृति दोनों ही एक साथ चलते हैं, किन्तु स्मृति अधिक व्यापक है। आँखों के सामने इस प्रकार के दृश्य आजाते हैं। आजकल की अनेक कवितायें इसी ढंग पर हैं।

कल्पना के इन दोनों तत्वों से संयुक्त होकर कविता अपना प्रभाव डालती है। कवि के भीतर कविता जाग्रत होती है, पाठक के भीतर भी कल्पना का आनन्द जगाती है। अतः कल्पनात्मक कविता का एक प्रधान और गलतगली तत्व है।

“भाव” कल्पना से भी समान तत्व है। भावार्थ की दशा में प्रत्येक वाक्य कविता होता है और प्रत्येक शब्द प्रभावपूर्ण। भाव की दशा पूर्ण श्रद्धा की दशा है, एष ज्योति की दशा है, सनगता की दशा है, दिलीर और आनन्द की दशा है, “भाव” का प्रकाशन मधुर लगता है और भावपूर्ण अप्रसूत में मौन भी कम मधुर नहीं। प्रकाशन के साथ ही भाव की तीव्रता और बढ़ती है और जब तक उसका आवेश रहता है, नकार नहीं रहती है। भाव की समलता को ध्यान में रखते हुए भी पंडित पर विश्वनाथ ने ‘रसात्मक वाक्य काव्य’ कहा है। यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि भाव कविता का तत्व है और रस उसका गुण है। ‘भाव’ कविता का चीन है और रस उसके परिणाम स्वरूप प्राप्त पूर्ण आनन्द या शोभा। रस कार्य है, भाव कारण है। इसलिए कविता का तत्व, रस नहीं बल्कि भाव ही हो सकता है। इन दोनों तत्वों को दृष्टि में रखकर कहा जा सकता है कि आजकल का कवि कल्पना पर अधिक निर्भर रहता है, भाव-तत्व का बहुत कुछ अभाव ही रहता है।

### कविता के उपकरण

कविता के उपकरणों में भाषा, छन्द और अलंकार हैं। भाषा तो कविता का अनिवार्य अंग है, पर वाक्य के उपकरण के रूप में भाषा का स्वरूप क्या होना चाहिए, यह प्रश्न वर्तमान दृष्टिकोण से विचारणीय है। छन्द और अलंकार कविता के अनिवार्य

अंग नहीं है, फिर भी कविता के लिए आवश्यक अंग हैं, दोनों ही यदि कविता के तत्वा के साथ सामंजस्य रखने हुए आते हैं, तो बड़े ही महत्व के हैं। इनमें से प्रत्येक पर वर्तमान कवियों के नवीन विचार मिलते हैं, आगे की पक्तियों में प्रत्येक पर अलग-अलग विचार दिया जायेगा।

## भाषा

भाषा कविता का शरीर है। बिना भाषा के भाव निराकार हैं और उनका व्यापक प्रभाव नहीं है। मनुष्य को भाषा की विशेषता ने ही अन्य प्राणियों से अधिक भावुक बना और जानबान् बनाया है। किसी भी प्रकार के विचार या भाव के प्रकाशन के लिए भाषा आवश्यक है। भाषा भावों को प्रकट करने वाली भी होती है और भावों को जगाने और उरोजित करने वाली भी। किसी भाव में भरे बैठे रहो तो कुछ नहीं, पर जैसे ही उसको भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न करो कि भाषा पूरी सरलता के साथ जग पड़ता है।

कविता का प्राण भाव है अथवा, पर उसकी देह भाषा ही है। अतः कविता में भाषा का महत्व है। यह उसका प्रमुख उपकरण है और अंग भी। आज कल कविता की भाषा के सम्बन्ध में निवारणीय प्रश्न यह है कि कविता की भाषा कैसी हो। इस प्रश्न पर मतभेद है। कुछ लोग कविता की भाषा को जन-साधारण की भाषा से भिन्न मानते हैं। कुछ लोग उसको भाषा बोलचाल की और सरल बनाना चाहते हैं, तो कुछ उसे क्लिष्ट और सख्त शब्दावली प्रधान। परन्तु भाव के सम्बन्ध में सरलता और कठिनाई का प्रश्न नहीं उठता। निश्चय रूप से यदि पूछा जाय तो उचित यही है कि भाषा भाव को पूर्ण रीति से व्यक्त करने वाली हो। भावानुवृत्त उसमें मधुरता और व्यापकता होनी चाहिए। भाषा की सबजन सुलभता एक ऐसी विशेषता है जो कविता को अधिक सर्व प्रिय बना देती है। तुलसी के अनुसार भणिति, सुरसरि के समान सरवा हित करने वाली होनी चाहिये। सर्व हितकारी वस्तु के लिए सभी के द्वारा सहज ग्राह्यता का गुण भी आवश्यक है। किन्तु कवि का यह प्रयत्न प्रपेक्षित नहीं कि वह भाषा को बरबस सरल बनावे। अनुभूत भावों को स्पष्टता और मिठास के साथ प्रकट करने के प्रयत्न में भाषा अपने आप ही अनुवृत्त हो जाती है। सरल या क्लिष्ट बनाने का प्रयत्न भाषा को अस्वाभाविक बना देता है। 'निराला' जी का मत भाषा की व्यापकता के विषय में निम्नान्वित पक्तियों में व्यक्त हुआ है —

“और लोगों को अपने में मिलाने का तरीका भाषा को आसान करना नहीं, न मधुर करना । उसमें व्यापक भाव भरना और उसी के अनुसार चलना है । ब्रजभाषा, साहित्य के विचार से बड़ी मधुर भाषा है । उसके शब्द टूटते हुए इतने मुलायम हो गए हैं, जिससे अधिक कोमलता आ नहीं सकती । ब्रजभाषा का प्रभाव तमाम आर्यावर्त तथा दक्षिणात्य तक रहा है । सभी प्रदेशों के लोग उसकी मधुरता के बावत हैं । बंगला, गुजराती, मराठी, आदि भाषाओं में उसकी छाप मिलती है ।”

निराला, ब्रजभाषा को साहित्य की मान्य भाषा मानते हैं । और ऐसी ही साधना रखी बोली के लिए भी करने की सम्मति देते हैं पर ब्रजभाषा को साहित्य-मुलभ बनाने के लिए विशद और व्यापक भाव भरने के अतिरिक्त उसे मधुर बनाने का भी प्रयत्न किया गया है, वैसे तो वह स्वभाव से मधुर है ही । केवल व्यापक भाव भरने से भाषा सर्वजन मुलभ न होगी । मधुरता के लिए प्रयत्न अवश्य करना पड़ेगा । मधुरता भाषा को वाच्य का रूप देती है । मधुरता उसे ग्राह्य और रुचिकर बनाती है । मधुरता, रस के अनुरूल होती है । गीत में श्रोज्ज गुण भाषा को मधुरता और रुचि प्रदान करता है और कदम्बा में मृदुलता, कोमलता भाषा को मानानुरूल बनाती है अतः दोनों प्रकार प्रयत्न आवश्यक हैं । और इस प्रकार भाषा के सम्बन्ध में हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कविता के लिए भाव और भाषा का सामञ्जस्य होना आवश्यक है ।

भाव और भाषा का सामञ्जस्य, यदि उसमें कोई भी भाव है, तो रमणीय कविता का उद्गम है । पन्त जी ने भाव और भाषा के सामञ्जस्य पर अधिक जोर दिया है उनका पथन है कि जहाँ भाव और भाषा की मैत्री अथवा एक्य नहीं रहता वहाँ स्मरों के पावस में केवल शब्दों के ‘बटु समुदाय’ ही दादुरों की तरह इधर उधर वृद्धने, तथा सामञ्जस्य करते हुए मुताब्ते देते हैं ।<sup>१</sup> इसी भाव और भाषा ने सामञ्जस्य को और अधिक स्पष्ट करने के लिए वे कवि की भाषा के लिए चित्र भाषा होना आवश्यक समझते हैं । उनका विचार है :—

“कविता के लिये चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सम्यक् हाने चाहिये, जो बोलने हों । सेन की तरह त्विने रस की मधुर लालिमा भीतर न ममा सकने के कारण बाहर भलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में छानि के सामने

१. देगिण निराला जी का प्रथम पद्य पृष्ठ १३ ।

२. पदच्छेद का प्रवेश पृ० २७ ।



चित्रित कर सकें, जो भङ्गार में चित्र, चित्र में भङ्गार है, चित्रका भाव सगीत विद्युद्द्वारा  
 ती तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका मोरभ सूँघते ही मांसों द्वारा अन्दर पैठकर  
 हृदयकाश में समाजाये, —————”

भाव और भाषा का सामन्तस्य चित्र कवियों की कविता में अधिक मिलता है उनकी ही  
 कविता की ख्याति अधिक होती है। भाव और भाषा के सामन्तस्य की विशेषता के साथ  
 यह बात भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि भाव की अनुभूति जो कवि को होती है उसे  
 ही पूर्णतया स्पष्ट करने की सामर्थ्य काव्य भाषा की विशेषता है। अतः भाव और भाषा  
 के सामन्तस्य के साथ भाषा का समर्थ होना भी आवश्यक है। समर्थ शब्द पर विचार  
 करने दें तो वह भी इसी सामन्तस्य की ओर सकेत करता है। सम्यक् अर्थ जिसमें है  
 वही समर्थ भाषा है अतः भाषा भाषानुवृत्त समर्थ और मधुर होनी चाहिए।

अतः मैं भाषा के सम्बन्ध में इतना और कहना है कि भाषा सदैव एक ही नहीं  
 रहती है। उसकी शैलियाँ, उसका शब्द भंडार निरन्तर विकास को प्राप्त हुआ करते हैं।  
 जिस प्रकार युग-युग में भाव बदलते हैं उसी प्रकार भाषा और शैली भी, फिर भी उससे  
 लिए यह आवश्यक नहीं कि उसे जरूर बदलने का प्रयत्न किया जाय। भाषा के लिए  
 स्वाभाविकता का गुण उसका प्रमुख सौन्दर्य है, कृत्रिमता, भाषा के सौन्दर्य को भोंडा  
 और अप्राकृतिक कर देती है।

## छन्द

जिस प्रकार भाषा के सम्बन्ध कुछ लोगों में का यह विचार है कि कविता की भी  
 भाषा जनसाधारण का भाषा होनी चाहिए, उसी प्रकार उनका यह भी विचार है कि  
 छन्द कविता के लिए आवश्यक नहीं है। छन्द और गति से स्वतंत्र होकर कविता अधिक  
 स्वाभाविक होगी। बहुतेरे यह भी समझते हैं कि कवि को, छन्द के नियम-बद्ध होकर,  
 स्वाभाविकता पूर्ण सहज भावप्रकाशन में बाधा और कठिनाई पड़ती है। अतः उसे  
 छन्द की पूर्ति के लिए कुछ शब्द भरती के लाने पड़ते हैं जिससे कि कविता अस्वाभाविक  
 हो जाती है और इस प्रकार गद्य और पद्य की भाषा में छन्द की दृष्टि से भी कोई भेद  
 नहीं होना चाहिए।

ऐसे प्रयत्न भी किये गए हैं जिसमें कविता को निराल्प गद्य के समान ही व्यक्त किया  
 गया है। पर उनमें भी गति है, नियम है, छन्द है, बन्धन है, हाँ, वह पैसा दृढ़तर नहीं

जैसा पुराने छन्दों का। हम उन कविताओं को ध्यान से देखें तो उनमें शब्द क्रम, गद्य के शब्द क्रम से भिन्न हैं, कुछ वाक्य अधूरे हैं, इसीलिए कि उनमें भी गति है, नियम है और उस नियम के कारण नम्र क्रम बदलना पड़ा है। छन्द का जीवन उन कविताओं से पूर्णतया बहिष्कृत नहीं हो गया। हाँ, मान्य था तो यह है कि प्रत्येक भाषा के अपने उपयुक्त छन्द होने हैं और समय और परिस्थितियों के अनुसार भी पुराने छन्द बदलते रहते हैं और नवीन छन्दों का प्रसार भी होता है। भाषा के परिवर्तन के अनुसार ही भाषा और छन्दों में भी परिवर्तन उपस्थित होगा है। अतः हिन्दी के पुराने छन्द, पुरानी गति, पुरानी तुक आजकल के लिए उपयुक्त माले भी न हों, वे आजकल अस्वाभाविक हों, पर इसका यह निष्कर्ष नहीं हो सकता कविता बिना छन्द, बिना गति और बिना नियम के ही बन सकेगी। वर्तमान भाषणा का यही तात्पर्य है कि हिन्दी के लिए नवीन उपयुक्त छन्दों की आवश्यकता है और उनका आविष्कार कविगण ही मानानुसृत करेंगे। किन्तु यहमूल सत्य कि कविता के लिए छन्द और गति की आवश्यकता है, अतः भी निर्विकार और अपरिवर्तित एक सिद्ध है।

श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने पञ्चव के 'प्रवेश' लेख में छन्द और कविता का सम्बन्ध स्पष्ट किया है। वे छन्दों के नियमों में परिवर्तन चाहते हैं पर छन्दों की कविता में आवश्यकता भी समझते हैं। उनका कथन है.—

“कविता तथा छन्द के बीच उन्ना अनिष्ट सम्बन्ध है, कविता हमारे प्राणों का संगीत है छन्द हृत्कम्पन कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होगा है। जिस प्रकार नदी के तट अपने रन्धन से धारा की गति को सुरक्षित रखते हैं चिनके बिना वह अपनी रन्धन हीनता में अपना प्रवाह को बैठती है, उसी प्रकार छन्द भी अपने नियन्त्रण से राग को स्पन्दन, कम्पन, तथा वेग प्रदान कर निर्जीव शब्दों के रोषों में एक कोमल, सन्तल कलरव भर उ हैं सजीव बना देते हैं। ————— छन्द वह शब्द चुम्बक के पार्श्ववर्ती लोह चूर्ण की तरह अपने चारों ओर एक आकर्षण क्षेत्र (magnetic field) तैयार कर लेते हैं”<sup>१</sup> इस विश्वास के साथ-साथ श्री पन्त जी मुक्त काव्य एवं मुक्त छन्द के पक्षपाती हैं। वे छन्दों को भाषा के अनुसृत मानना चाहते हैं। उनका कथन है कि मुक्त छन्द में भाव तथा भाषा का सामंजस्य, पूर्ण रूप से निमाया जा सकता है।<sup>२</sup> प्राचीन छन्द जहाँ पर भाव के विनास

१ पञ्चव का प्रवेश पृष्ठ ३०, ३१।

२. ” ” ” ४८।

एवं स्पष्टता में बाधा डालते हैं वहाँ पर जो स्वाभाविक छन्द हो उसका प्रयोग किया जा सकता है। पन्त ने प्रत्यक्ष में ऐसा किया भी है। 'उच्छ्वास', 'परिवर्तन' उनकी अनेक ऐसी कविताएँ हैं जिनमें एक छन्द में कुछ पक्तियाँ गलत कर फिर भाव परिवर्तन के अनुकूल कुछ पक्तियों की मात्रायें बदल जाती हैं। जैसे :—

“धैस गये घरा में समय शाज  
उठ रहा धुआँ, जल गया ताज  
यों जलद यान में विचर विचर  
या इन्द्र खेजता इन्द्रजाल।

वह सरला उस गिरि को कहती थी घादल घर।

उच्छ्वास से (पल्लव)

प्रथम चार पक्तियों में १६ मात्रायें हैं पर अन्त की पक्तियों में जहाँ कवि भाव को विराम देना चाहता है २४ मात्राओं की पक्ति रखी है। इसी प्रकार :—

एक घोषा की शृंगु कंठार  
कहाँ है सुन्दरता का भार  
तुम्हें किस दर्पण में सुकुमार

दिलाऊँ मैं साकार—श्रौंख से (पल्लव)

मैं प्रथम तीन में १६ मात्रायें हैं और अन्तिम भाव को मोड़ने के अक्षर पर १२ मात्राओं की पक्ति है। अतः छन्दों को भावानुकूल बनाना ही कवि का कर्तव्य है। भाव और छन्द का जहाँ पर मेल पा जाय वहाँ पर स्वाभाविकता रहती है। और जहाँ पर परमेश एक छन्द लेकर भाव भरने की दक्षता दिखाई दी जाय वहाँ पर अस्वाभाविकता आ सकती है। अंग्रेजी के लिए अंग्रेजी के ही छन्द उपयुक्त हैं और यों तो उसमें भी दोहे और सोरठे लिखे जा सकते हैं, पर वह स्थिरवाचक हैं, कविता नहीं हो सकती। जयशंकर प्रसाद ने भी कविता का छन्द और सगोत्र से आवश्यक सम्बन्ध माना है। सगीत आनन्ददायी है और कविता का भाव समीनमय शब्दों का सहारा पाकर और भी बढ़ जाता है। किन्तु वे भी भावानुकूल ही छन्द का प्रयोग उत्तम मानते हैं।

निराला जी राच्छन्द और मुक्त छन्दों तथा मुक्त गीतों के प्रचारक हैं, पर वे भी इस बात को नहीं मानते कि कविता छन्द से विहीन भी हो सकती है। उनके सम्पूर्ण प्रयोग

नवीन छन्दों और स्वाभाविक वृत्तों की रोज के लिये हैं, छन्द बिहीन कविता की स्थापना के लिए नहीं। अपने मुक्त छन्दों के प्रयोग के विषय में उन्होंने लिखा है—“भावों की मुक्ति, छन्द की भी मुक्ति चाहती है यहाँ, भाषा, भाव और छन्द तीनों स्वतंत्र हैं। इसका फल जीवन मक्या होता है, हिन्दी ग समझदार होते तो अब तक व्यापक रूप से मालूम कर चुके होते। — मैंने पढ़ने और गाने, दोनों के मुक्त रूप निर्मित किये हैं। पहला वर्णवृत्त में है, दूसरा मात्रा वृत्त में। इनसे दृढ़तर मुक्त रूप छन्द जा नहीं सकता।”<sup>२</sup> अतः स्पष्ट है कि उनसे मुक्त छन्द भी छन्द ही है। छन्दों से कविता की मुक्ति नहीं है। वे और निपटते हैं —

“हिन्दी काव्य की मुक्ति के सुभे दो उपाय मानूँ दिये, एक वर्णवृत्त में दूसरा मात्रावृत्त में। ‘जुही की कली’ की वर्णन वाली जमीन है। इसमें अन्वयानुशास नहीं। यह गाई नहीं जा सकती। इससे पढ़ने की कला यत्न होनी है। ‘परिमल’ के तीसरे गड में इस तरह की रचनाएँ हैं। इनसे छन्द को भी मुक्त छन्द कहता हूँ। दूसरी मात्रा वृत्तवाली रचनाएँ ‘परिमल’ के दूसरे गड में हैं। इनमें लब्धियों असमान हैं, पर अन्वयानुशास है। आधार मानिक होने के कारण, ये गाई जा सकती हैं। पर संगीत अंग्रेजी ढंग का है। इस गति को मैं “मुक्तगीत” कहता हूँ। “नादल राग” शीर्षक से छ’ रचनाएँ इसी मुक्त गीत में हैं।”<sup>३</sup> इस प्रकार निराला जी के प्रयत्न ने एक स्वच्छन्द छन्द की दिशा सोल दी, यह ठीक है। यह छन्द अधिक बन्धन युक्त नहीं, पर है वे छन्द ही। छन्द कविता का आवश्यक उपकरण है, यह सर्वथा सिद्ध है।

### अलंकार

भाषा और छन्द की भाँति अलंकार, कविता का अनिवार्य उपकरण नहीं है। इसका उद्देश्य काव्य की शोभा बढ़ाना ही है जैसा कि आचार्य दंडी ने लिखा है “काव्य शोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते,” किन्तु भाषा और छन्दों का विकास जिस प्रकार युग युग में आवश्यक होता है इसी प्रकार अलंकारों के प्रयोग में भी परिवर्तन और नवीनता कविता के लिए उत्तम होती है। अलंकार कथन की रोचक, सुन्द और प्रभाव पूर्ण प्रणाली है। और इस दृष्टि से अलंकारों का प्रयोग, केवल अलंकारों के अर्थ न होकर भाव के अर्थ होते हैं। अतः भावोत्कर्ष में अथवा भावप्रकाशन में सहायक होकर

१. मेरे गीत और कला, ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ पृष्ठ २७०।

२. मेरे गीत और कला, ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ (निराला), पृष्ठ २६६।

जो अलंकार आते हैं उन्हीं का कविता के साथ शाश्वत् सम्बन्ध है। अन्य जो केवल रुचिवरा या पररश प्रयुक्त किये जाते हैं उनका महत्व नहीं रह जाता। आजकल जब कि कविता के अन्तर्गत स्वाभाविकता पर सबसे अधिक जोर दिया जा रहा है, भाषा और छन्द भी स्वाभाविकता को छोड़ कर कविता में शोभा नहीं पाते, तब अलंकार भी स्वाभाविक रीति से ही कविता को सुशोभित कर सकते हैं। वर्तमान कविता में अलंकारों का केवल चमत्कार या अलंकार सम्बन्धी ज्ञान प्रदर्शन के लिए कोई स्थान नहीं रह गया है, पर स्वाभाविक रीति से कविता में कुछ अलंकार भावानुसार आगे से अधिक प्रयुक्त किये जाते हैं। उन अलंकारों का निर्देश आगे दिया जायगा।

जयशंकर प्रसाद ने अलंकार अथवा कथन-चमत्कार का महत्व भाव पर ही आधारित किया है। उनका कहना है कि अनुभूति की तीव्रता, तन्मयता और आनन्द की मात्रा पर अनुसार ही कथन का शौष्ठव भी होता है। अलंकार, अभिव्यक्ति, वक्रांति, ध्वनि आदि का समावेश भावानुभूति के अनुपात से ही रहता है।<sup>१</sup> अतः भाव से सामंजस्य स्थापित करना अलंकारों का ध्येय होना चाहिए। इस प्रकार वर्तमान भावना इसी रात पर दृढ़ जान पड़ती है कि अलंकार की भरमार कविता में न हो, बल्कि उनका प्रयोग स्वाभाविक ढंग पर ही किया जावे। केशव की भाँति वे यह विश्वास नहीं करते कि “भूषण गिता न सोहहीं कविता, वनिता, मिरा।” कविता और वनिता दोनों के ही अनलंकृत और स्वाभाविक सौन्दर्य की वृद्धि पर ही आजकल सभी का लक्ष्य जान पड़ता है। अलंकारों के अस्वाभाविक प्रयोग की निन्दा और स्वाभाविक प्रयोग की प्रशंसा करते हुए अलंकारों का महत्त्व प० सुमित्रानन्दन पन्त ने निम्न-लिखित पक्तियों में स्पष्ट किया है—

“अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की पुष्टि के लिये, राग की परिपूर्णता के लिये आवश्यक उपादान हैं, वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं, पृथक् स्थितियों के पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओं के भिन्न चित्र हैं। वे वाणी के हास, अश्रु, स्वप्न, मुलक, हाव भाव हैं। जहाँ भाषा की जाली केवल अलंकारों के चौखट में फिट करने के लिये जुनी जाती है, वहाँ भावों की उदाहरण शब्दों की कृपण जडता में बँधकर सेनापति के दाता और रूम की तरह ‘इकसार’ हो जाती है।”<sup>२</sup> आगे चलकर उन्होंने इसी भाव को और

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ २२।

२. पल्लव का प्रवेश, पृ० २२।

अभिन्न स्पष्ट किया है। जहाँ अलंकार भाव के लिये न आकर अलंकार के लिये आते हैं, जहाँ उपमा के लिए, अनुप्रास के लिए, श्लेष, गूढोक्ति आदि अपने अपने लिए आते हैं और साधन न रहकर साध्य हो जाते हैं, वहाँ पर अराजकता पैल जाती है और कविता अलंकारों से बोझिल हो भावहीन होकर स्वाभाविक मौंदर्य खो देती है।<sup>१</sup> इस प्रकार अलंकारों के विषय में यही मत है कि उनका प्रयोग स्वाभाविकता के साथ भाव के अनुसार होना चाहिए। आजकल की विकास शील कविता में सभी अलंकारों का प्रयोग हो भी नहीं रहा है। यमक, अनुप्रास आदि तो बहुत कम हो गये हैं, परिसंख्या, श्लेष आदि की भी धूम नहीं है। हाँ, कुछ अलंकार कविता में विशेष स्थान और विकास पाते हुए दिखलाई देते हैं। उसका कारण यह है कि उनका भाव-प्रकाशन की स्वाभाविक अथवा परिस्थिति जन्य प्रणाली से सीधा सम्बन्ध है। कुछ के नाम ये हैं—अन्योक्ति, विरोधाभास, रूपक, उत्प्रेक्षा, उपमा, सन्देह, उल्लेख। अनुप्रासों का प्रयोग स्वाभाविक ध्वनि के अनुकरण निमित्त विशेष रूप से हुआ है, जैसा कि कुछ ध्वनि या शब्द संगीत के उदाहरण हैं—

“मेरी झरर, झरर हमामें,  
घोर नकारों की है चोप।  
कड़ कड़ कड़ सन् सन् सन्दुकेँ,  
झरर झरर झरर तोप।  
धूम धूम है भीम रणस्थल,  
शत शत ज्वाला मुत्तियाँ धोर।  
आग डगलती बहक बहक बह,  
कौंप रहे भू मम के क्षोर।” अनामिका, (निराला)।

इसी प्रकार का ध्वनि सौंदर्य परिमल व जटिल राग में भी हम मिलता है। यहाँ पर भाव और दृश्य के अनुकूल शब्द हैं। ध्वनि के अनुकरण में वर्णों का प्रयोग है, अलंकारों की शौक न नहीं। उल्लेख, अलंकार का प्रयोग भी ऐसे स्थलों में जहाँ पर कवि किसी की प्रशंसा में उसे मनोपन करके अथवा जैसे ही वर्णन करता है, अधिक हुआ है। प्रकृति के पदार्थों के भी जिम्मी की प्रशंसा में उन सम्बोधन करके, उत्प्रेक्षा पूर्ण वर्णनों में भी इसका आभास है। ‘अनामिका’ के (ज्येष्ठ) और पल्लव की (छाया) इन दो प्रकारों के उदाहरण हैं। अन्योक्ति का प्रयोग तो, आध्यात्मिक, सारनैतिक, धार्मिक और सामाजिक,

सभी प्रकार के जीवन के चित्रण को लेकर किया गया है। निराला के 'वन बेला' 'ढूँठ' तथा अनेक छायावादी गीत, महादेवी वर्मा के 'कीर का मित्र आज पिंजर खोल दो' अथवा अन्य अनेक गीतों में इसकी लहर है। सन्देह अलंकार भी कल्पनात्मक वर्णनों में बहुत अधिक प्रयुक्त हुआ है। प्रत्येक कवि ने इसका उपयोग किया है। एक उदाहरण देरिए :—

“अभ्र—द्वि”

कैसे कहूँ आसुओं की द्वि ? दग पल्लव के फूल कहूँ ।  
प्रेम चारणी भरे हों के कहो छलकते फूल कहूँ ।  
वया आँखों के अन्तरिक्ष से, सज्ज टपकते इन्दु कहूँ ?  
या धरती की बल्लरियों पर सरल तुहनि के बिन्दु कहूँ ?

अतः हम कह सकते हैं कि उपर्युक्त अलंकारों का प्रयोग ही आधुनिक कविता में विरोध रूप में हुआ है। महादेवी वर्मा में अलंकार का बड़ा विकास पाया जाता है। पर आज कल सबसे अधिक प्रयुक्त अलंकार है “विरोधाभास”। विरोधाभास का प्रभाव पड़ता है। उसे लोग स्मरण करते हैं क्योंकि विरोध दीखते हुए भी उसमें सत्यता होती है। विरोधाभास का अधिक प्रयोग नीचे लिखे कुछ उदाहरणों से स्पष्ट हो जायेगा।

१. “दे रही हूँ अलख, अविकल को सजीव रूप तिल तिल ।

आज यर दो मुक्ति आवे, बन्धनों की कामना ले ।

—महादेवी वर्मा

२. शून्य मेरा जन्म था, अवसान है मुझको सबेरा ॥ ६० ॥ दोप० ॥

—(महादेवी वर्मा)

लक्षणा के आधार पर विरोधाभास देरिए :—

३. “नासिका रुध्र ही देख सके जिसको ऐसा है धूर्त चोर ।

—मिट्टी और फूल

—(नरेन्द्र) ।

॥ कल बूँदा बाँधी से भीषी, सौँची सुगंध घाली धरती मेरे नीचे ।

ऊपर सुकमार आरियों से सौ चँवर डुबाता नीम, और मैं छोटा हूँ नीचे ।

—नरेन्द्र

५. "सान्न दीपों में जाती नम की समाधि अनंत,  
धन गण प्रहरो पदन आलोक निमिर, दिगन्त ॥ ४ ॥ दीपशिखा  
—( महादेवी वर्मा )

६. कर प्रकाश बन्दी, दीपक में तम में तुमने किया उजाळा ।  
जैसे धन को जैसे धन को फिर ईश्वर भी खोज निकाला ।  
सृजनहार के सृजनहार तुम ही प्रतिपादक बन्दी ॥  
—प्रभात पुरी, (नरेन्द्र) ॥

७. विरव का उपहार मेरा ।  
पा जिन्हें धनपति अकिंचन,  
खो जिन्हें सम्राट निर्धन  
भावनाओं से मरा है आज भी भटार मेरा ॥ विरव ॥

—( यच्चन )

इसी विवेचन से स्पष्ट है कि कविता के तत्त्व, साधन एवं उपकरण जो प्राचीन काल से ही चले आते हैं आजकल भी वैसे ही हैं और अधिक स्पष्ट हो गये हैं । उनमें से जो अधिक स्वाभाविक है उनको ही अपनाया गया है और जो जटिल और पाठित्य-भ्रमदर्शन कर सकते हैं उनको त्याग दिया गया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आजकल की कविता में काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा में परिवर्तन और विकास देखने को अवश्य मिलता है । यह परिवर्तन काव्य शास्त्र के अंगों में इस प्रकार देख सकते हैं । एक समय था जब कि अलंकार ही काव्य का मुख्य अंग समझा जाता था । धीरे धीरे उसका स्थान वक्रोक्ति ने लिया । किसी वस्तु का वर्णन एक विशेष ढंग पर करना ही कविता की सफलता थी । सस्कृत के आचार्यों के अनिश्चित हिन्दी साहित्य के रीति-काल में भी काव्य की मुख्य धारणा यही रही । केशव और उनके अनुयायी किसी वस्तु का साधारण और यथावस्थ वर्णन कविता के अन्तर्गत नहीं मानते थे । बरन् कवि की कल्पना द्वारा जो उस वस्तु का चमत्कारपूर्ण वर्णन होता और जो सर्व साधारण की सामान्य दृष्टि में न आ सकता वही कविता समझी जाती थी । केशव की यह धारणा उनकी रामचन्द्रिका के "देखे मुख भाँवे अन देखे ही कमल चन्द ताते मुग मुगै सरी कमली न चन्द री ।" से प्रकट होती है जिसमें वे शृंगार की वस्तुओं के साधारण रूप में कोई सौन्दर्य नहीं देखते परन्तु कल्पनागम रूप ही उनके विचार से सुन्दर है ।



इसके पश्चात् रस सिद्धान्त का जोर बढ़ा । भाव-व्यजना और रस निरूपण काव्य के मुख्य अंग समझे गये और उसी के साथ-साथ ध्वनि की भी पूरी धूम रही । किसी समय कविता में विभाव, अनुभाव, संचारी भावों-द्वारा स्थायी का प्रस्तुटन आवश्यक समझा गया । पर इसके पश्चात् इन सभी काव्यशास्त्रीय प्रणालियों से मुक्त होकर कविता चली । यह नहीं कहा जा सकता कि कविता किसी भी समय, अलंकार, रस, वक्रोक्ति आदि से रहित हो सकती है, परन्तु विचारणीय बात यह है कि कवि या काव्य-रसिक उसमें किस बात का समावेश करना चाहते हैं अथवा क्या रोजते हैं ? इस दृष्टि से स्वच्छन्द कविता के अन्तर्गत भाव व्यजना और कर्तव्य-निरूपण को भी कुछ दिनों स्थान मिला । उपदेशात्मकता, कर्तव्य, देश प्रेम, प्राचीन गौरव-गान आदि विषयों को लेकर चलने वाली कविता में भाव का ही बोल वाला रहा और हम कह सकते हैं कि यह भी रस सिद्धान्त के अन्तर्गत ही है । चमत्कार और विशेष-वर्ण-चमत्कार का आदर न रह गया । अतः इस समय यह कहा जा सकता है कि कवि या पाठक कविता में केवल भाव प्रकाशन चाहता था, दूर की कौड़ी, रोजना नहीं । विशेषोक्ति का वही तक आदर था जहाँ तक वह हमारी वासना या भाव को उकसाने में सहायक हो ।

उसके पश्चात् 'छायावाद का मलयानिल' बहने पर काव्य का वातावरण बहुत प्रभावित हुआ । यह विशेषोक्ति और व्यजना का नवजागरण आवश्यक था, पर इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत कविता के भीतर मुख्य वस्तु आत्मविश्लेषण रही । कवि को जीवन के सम्बन्ध में और जगत को वस्तुओं के सम्बन्ध में जो अनुभूति हुई उसी का प्रकाशन कविता में आवश्यक बन गया । प्रायः निराशा, वेदना या अशान्ति की भावना प्रधान रही । सुन्दर वस्तुओं को विशेष दुलार मिला । और जड़ प्रकृति की मनोहारी वस्तुओं को अधिक गौरवान्वित करके उन्हीं के माध्यम-द्वारा कवि ने अपने आनन्द या सौन्दर्य के आदर्श का प्रकाशन किया । कवि का मुख्य कर्म सौन्दर्य दर्शन था, और उसे वह अपनी अनुभूति और मनोवैज्ञानिक आत्म विरलेषण द्वारा प्रकट करता था । वस्तु-वर्णन का यथातथ्य रूप न आकर काल्पनिक रूप आया जो चमत्कारवादी कवियों के सिद्धान्त से इस बात में भिन्नता रखता था कि इनका वर्णन बहुत कुछ अलंकारों पर आधारित न रहकर काल्पनिक अनुभूति के रूप में था । काल्पनिक अनुभूति छायावादी कविता की विशेषता है । इसमें वक्रोक्ति या अलंकारवाद के समान प्रकाशन का वॉकपन नहीं है, परन्तु अनुभूति की ही असामान्यता है । कल्पना अनुभूति की ही है, वस्तु की नहीं । अतः इस कल्पनात्मक अनुभूति का अधिक ग्रंथ होने का कारण उसमें सद्गता और अस्पष्टता

अधिक रही। स्थूल स्पष्टता, साकारता पर प्रकाशन का बौक्पन जहाँ पर हमारे काव्य शास्त्र का उद्देश्य था वहाँ पर अन्, आकार और भाव की अस्पष्टता के साथ साथ प्रकाशन का सीधापन इसकी विशेषता रही। अतः इस प्रकार के कवि को विशेष अभ्यास की आवश्यकता न रही और सभी कवि बनने लगे। कवि के लिए प्रौढ़ता जैसी कोई वस्तु आवश्यक न समझी गई, क्योंकि जन विचार और भावों में स्पष्टता नहीं, प्रकाशन के लिए कोई विशेष प्रयत्न या अभ्यास अपेक्षित नहीं, तब तो एक बालक भी कविता प्रारम्भ कर सकता है। यही हुआ।

यह स्वच्छन्दना आगे और आगे बढ़ी और धीरे धीरे छन्दों का बन्धन भी छूट गया, क्योंकि अभ्यासी और अप्रौढ़ कवि को छन्दों की गतिविधि को ठीक रखने के लिए कुछ सीखने की आवश्यकता होती है। अतः वह अच्छन भी दूर हो गई। अतः अन् कविता की कोई गहरी अपील, व्यापक और स्थायी प्रभाव तथा उसके लिए एक सीखी वृष्णा और ललक न रह गई। ऐसी दशा में कविता की मृत्यु सम्भव थी। अतः समय पर प्रगतिवादी आन्दोलन आया, जिसने उसके प्रभाव को फिर से जाग्रत करना चाहा। उद्देश्य उपयुक्त होने पर भी साधन और साधना प्रगतिवाद की ठीक न हो पायी। गद्य प्रकाशन का माध्यम होने पर, वैज्ञानिक, शास्त्रीय, राजनीतिक तथ्य कविता के क्षेत्र से हटे ही हैं। अतः जीवन के यथातथ्य चित्रण को कविता में स्थान मिला।

पर इस कार्य के लिये कहानी अधिक उपयुक्त और स्वच्छन्द है। अतः काव्यान्तर्गत यथातथ्य चित्रण जो छन्दों से स्वच्छन्द और विवेकीकृत से हीन है, कोई विशेष आकर्षण नहीं रख पा रहा है। इसलिये प्रगतिवाद फिर धीरे धीरे संवाद की ओर आ रहा है, जिसमें भावों का प्रभावपूर्ण निर्माण राज्य की सफलता होगी। हाँ, ये मार्ग चाहे नव रसा के अन्तर्गत न रहकर अपने अन्य नये नाम धारण करें। छन्दों से स्वतन्त्रता प्राप्त कर भी कविता ने उसके अर्थात् सम्बन्ध नहीं तोड़ा क्योंकि हम प्रकार यदि उसने सभी अंग गुल गये तो कविता का स्थान गद्य-साहित्य ही ले लेगा, और धीरे धीरे उनका भेद मिटना ही रहा है। अतः अलंकार, शब्द-बोचना, मन्द, मापव्ययाना, विशेषोक्ति मदा मे ही कविता के अंग रही हैं और जब तक कविता नग्न की कोई वस्तु रहेगी, तब तक वगार रहेगी।

## षष्ठ अध्याय

## ६

## १. काव्यशास्त्र की आधुनिक समस्याएँ

पिछले अध्यायों में हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास और उसकी वर्तमान स्थिति के अध्ययन के उपरान्त अब हम काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक समस्याओं की ओर सकेत करते हुए, इस बात पर प्रकाश डालेंगे कि आजकल प्रचलित साहित्यिकवाद कहीं तक काव्यशास्त्र से सम्बन्ध रखते हैं, और उनका अपना स्वरूप क्या है, इसके साथ ही साथ इस बात पर भी थोड़ा बहुत विचार उपस्थित करना आवश्यक है कि काव्यशास्त्र की, काव्य की प्रगति में क्या और किस रूप में आवश्यकता है, और उसके न होने से काव्य को क्या हानि लाभ हुआ करते हैं ? ये सभी बातें प्रस्तुत निरन्ध्र के उपसंहार के रूप में हैं।

## आवश्यकता

आजकल सामान्य धारणा यह हो चुकी है कि काव्यशास्त्र के विकास ने कविता को हानि पहुँचाई है। अतः कवि को काव्यशास्त्र से दूर रहकर ही कविता करना चाहिए। उसके ज्ञान से कविता की प्रगति को हानि होने की सम्भावना है और काव्य शास्त्र को लेकर चलने वाला कवि मौलिक और नवीन पथ निर्माण नहीं कर सकता है। पर यदि विचार कर देखें तो यह धारणा व्यर्थ, भ्रमपूर्ण तथा असत्य जान पड़ती है। काव्यशास्त्र का विकास कविता के विकास को रोकने वाला नहीं है, उसका जितना ही विकास हो उतना ही अच्छा। कविता और जनरल दोनों ही इसके विकास से पनपती हैं। कविता के अन्तर्गत दोषहीनता, कला, प्रभाव तथा जीवन का सफल चित्रण, काव्य शास्त्र के सम्यक् ज्ञान से ही आते हैं और काव्यशास्त्र के प्रचार से कविता का मर्म भी

समझा जा सकता है। हानि तो तभी होती है, जब उसका यथार्थ विकास और प्रचार नहीं होता। अथवा उसका अधूरा ज्ञान और रुढ़िगत प्रयोग होता है। जिस प्रकार हम अन्य सामाजिक शास्त्रों का ज्ञान समाज के विकास, और समृद्धि के लिए आवश्यक समझते हैं, उसी प्रकार काव्य की उन्नति के लिए काव्यशास्त्र की आवश्यकता है। काव्य शास्त्र को समझने के उपरान्त ही हम काव्य की उपयोगी और समर्थ शैलियाँ निकाल सकते हैं। अतः इसके यथार्थ ज्ञान और प्रचार से कभी भी काव्य को हानि नहीं हो सकती। हाँ, जब कवि या लेखक स्वयं काव्यशास्त्र का यथार्थ अध्ययन या ज्ञान न करके, केवल परिभाषिक शब्दों, वादों, सम्प्रदायों या रुढ़ियों के बक्कर में फँस जाते हैं, और जीवन का यथार्थ ज्ञान छोड़कर अस्वामयिक रीति से उनमें पीछे चलते हैं, जब उन्हें जीवन और समाज के लिए कुछ कहना नहीं होता, अथवा कहने की सामर्थ्य नहीं होती, तभी कवि और कविता का सम्मान घटता है, काव्यशास्त्र के कारण नहीं। काव्यशास्त्र तो कविता की रचना और उसके आस्थादन दोनों ही को गंभीर और मधुर बनाता है। हाँ, आवश्यकता इस बात की अवश्य रहती है कि जीवन और समाज की परिवर्तित प्रवृत्तियों अथवा आवश्यक आदर्शों के अनुसार कवि और शास्त्रकार उसको अपनावें और उसी के अनुकूल उसकी व्याख्या करें। समयानुसार शास्त्र के नवीन विचारों की भी आवश्यकता रहती है, और इसने पूर्व रूप की नवीन व्याख्या भी अभिप्रेत होती है। काव्यशास्त्र की अवहेला करके भी चलने वाला कवि, उसके क्षेत्र से बाहर नहीं जा सकता। अलकारों की निन्दा करता हुआ भी कवि अपनी कविता में अलकारों का बहिष्कार नहीं कर सकता अतः उसका सम्यक् अध्ययन और सम्यक ज्ञान करके उसका आवश्यक उपयोग कवि का कर्तव्य है।

‘ समय और परिस्थितियों के अनुसार काव्यशास्त्र की समस्याएँ बदला करती हैं। पुरानी समस्याएँ काव्य में भी इसी प्रकार निरोहित होकर नवीन समस्याओं को जन्म दिया करती हैं जैसे जीवन में। एक युग था जब काव्य में यही समस्या प्रधान थी कि काव्य में अलकारों का क्या स्थान है, और उसका समाधान मामूली और दृढ़ी के समय में अलकारों को सर्वोपरि मानकर किया गया था, दूसरा युग आया जब काव्य में रस को सर्वोपरि माना गया और अलकार, गुण आदि की इसी प्रकार व्याख्या की गई कि इनका रस से क्या सम्बन्ध है। इसी प्रकार हमें विचार करना है कि हमारे काव्यशास्त्र की वर्तमान क्या समस्या है? और आजकल का कवि समाज या शास्त्र उसका समाधान किस प्रकार करना चाहता है। उसके इस सुझाव तत्व का क्या मान

है, और काव्यशास्त्र ने पूर्व प्राप्त तर्कों से उसका क्या समग्र है ? वह कोई नवीन तत्व है या प्राचीन ही, तथा उसकी केवल व्याख्या और रूप ही नवीन है। इन अनेक रूपों में हम आजकल काव्य और काव्यशास्त्र की समस्याओं पर भी थोड़ा विचार करना है। काव्य की अधिकांश मूलभूत समस्याएँ काव्यशास्त्र की भी समस्याएँ होती हैं, अतः वे दोनों लगभग एक ही मानकर हम आगे चल रहे हैं।

जब हम वर्तमान काव्यशास्त्र की समस्याओं पर गहराई के साथ विचार करते हैं, तब हम विदित होता है कि हमारे सामने प्रश्न और समस्याएँ लगभग वही हैं जो प्राचीन समय में थीं, थोड़ा बहुत परिवर्तन चाहे मिल जाय। और यह भी हम देख सकते हैं कि कुछ एक आधार को छोड़ कर समस्याएँ मूलतः वही रहती हैं, उनका दृष्टिकोण और मुलभाव का ढंग विशेष बदला करता है। यही बात हम आजकल भी पाते हैं। और इस दृष्टि से हम कह सकते हैं कि आजकल हमारे सामने समस्या यह नहीं है कि कविता क्या है, उसका लक्षण हम जानना या उतारना नहीं चाहते, पर यही समस्या इस रूप में प्रस्तुत हमारे सामने है कि कविता का तत्व क्या है ? कौनसी वस्तु है जो आजकल का कवि या साहित्यसेवी कविता के लिए अनिवार्य समझता है ? पिछले युगों ने कविता की आत्मा पर विचार किया है, किसी ने काव्य की आत्मा को रस, किसी ने ब्रह्मोक्ति, किसी ने रीति और किसी ने ध्वनि माना है, पर आज का कवि काव्य की आत्मा क्या मानता है, आजकल के कवि की दृष्टि से कविता का तत्व क्या है, आजकल का पाठक कविता के भीतर क्या पाना चाहता है ? यह सर्वप्रथम और मुख्य समस्या हमारे सामने है।

### काव्य की आत्मा

हम कह सकते हैं कि आज का कवि कविता के अन्तर्गत अलग-अलग अनिवार्य नहीं मानता, वह ब्रह्मोक्ति या ध्वनि लाने का भी प्रयत्न नहीं करता। इनको उद्देश्य बनाकर चलने वाले पुरानी परिपाटी के कवि ही हों, तो हों। रीति और गुण भी आज के कवि का लक्ष्य नहीं है। और हम अन्त में यह भी कह सकते हैं कि वे भी वर्णन उस रूप में कवि का ध्येय नहीं रहता जिस रूप में कि रस सिद्धान्त के अन्तर्गत उसकी व्याख्या की गई है और जिस रूप में रसवादी सम्प्रदाय के कवियों ने रस सम्बन्धी ग्रन्थों में उक्त वर्णन किया है। वह प्रत्यक्ष कवियों का सा भी रस और भाव चित्रण नहीं करना चाहता। अतः हम कह सकते हैं कि रस को भी अपने प्रतिष्ठित रूप में आज का कवि कविता का अनिवार्य अंग नहीं मानता। तो फिर कविता का अनिवार्य अंग आज का कवि मानता क्या है ? और यदि इनके कुछ भिन्न वस्तु को वह कविता का तत्व मानता है तो हमारे प्राचीन काव्याचार्यों

ने काव्य की आत्मा को ढूँढ़ने में सफलता नहीं प्राप्त की, यह बात भी विचारणीय है। आजकल की कविताओं का अध्ययन करने पर हम कवि की दृष्टि से काव्य के तत्व या आत्मा की खोज कर सकते हैं। आजकल का कवि अनुभूति, कविता का अनिवार्य अंग मानता है। इसे और स्पष्ट करने के लिए हम कह सकते हैं कि कवि की स्वानुभूति ही कविता की आत्मा है, उसी को वह कविता में प्रकट करना चाहता है। इतना जानने पर अब हम प्राचीन सिद्धान्त पर विचार करें, तो हम देख सकते हैं कि यह स्वानुभूति जो आजकल कविता की आत्मा है, भाव या रस-सम्प्रदाय की ही वस्तु है, पर सीधे दग से हम उसे सम्यन्धित नहीं कर सकते। रस सिद्धान्त में भाव चित्रण प्रायः आत्मानुभव के रूप में नहीं आता, उसमें तो कवि किसी दूसरे का भाव तटस्थ रूप में चित्रित करता है, पर आज का कवि तो अपने भाव को अपने ही रूप में प्रस्तुत करता है इसीलिए हम कहते हैं कि 'स्वानुभूति' ही कवि की कविता की आत्मा है।

### कारण

अब कवि की इस 'स्वानुभूति' को जाग्रत और तीव्र करने के लिए अनेक बातों की आवश्यकता है और जाग्रत होने पर उनको सफल रूप में चित्रित करने के लिए भी कुछ उपादानों का होना अनिवार्य है। अब दूसरी समस्या यह है कि काव्य के कारण और प्रेरणायें क्या हैं? काव्य के साधन और उपकरण क्या हैं? और आज का कवि उनका कहाँ तक उपयोग करता है? कारण और प्रेरणाओं के सम्बन्ध में हम कह सकते हैं कि कवि का जीवन में अनुभव, निरीक्षण और अध्ययन काव्य के कारण हैं—जीवन के सुख, दुःख, विपत्तियाँ, अत्याचार, आनन्द, उल्लास, सौन्दर्य आदि कवि की अनुभूति और प्रतिभा से टकराकर काव्य का रूप ग्रहण करती हैं। अब अपनी अनुभूति को तीव्र करने के हेतु कवि के लिए यह आवश्यक है कि वह जीवन और जगत् का व्यापक और सूक्ष्म अनुभव प्राप्त करे। जीवन के यथार्थ अनुभव के बिना कवि की अनुभूति सार्वजनीन और चित्रण प्रभावशाली नहीं हो सकती।

यह सब काव्य की आत्मा, स्वानुभूति को जाग्रत और तीव्र करने के कारण और साधन हुए। आत्मा कभी नग्न रूप में नहीं आती। उसके आधार के लिए, देह, आवरण या स्थान आवश्यक हैं। अपनी अनुभूति को आधार देने के लिए कवि जिन बातों का उपयोग करता है, वे काव्य के वाद्य अंग या उपकरण हैं और इनके अन्तर्गत, भाषा, छन्द और अलंकार आते हैं।

## उपकरण

इसके पूर्व कि हम इन बातों पर विचार करें, यह बताना चाहते हैं कि 'स्वानुभूति' तो प्राचीन काव्य शास्त्र की खोजों से कुछ भिन्नता अवश्य रहती है, पर काव्य ने कारण और प्रेरणा में अब भी बड़ी मानना पड़ेगा जो प्राचीन आचार्य मानते आए हैं।<sup>१</sup> और जिन्हें उन्होंने शक्ति, निपुणता, व्युत्पत्ति आदि के रूप में प्रकट किया है। यह बात अवश्य है आजकल का कवि इन कारणरूप वस्तुओं को प्राप्त करने का प्रयत्न उतना नहीं करता जितना अभिप्रेत है।

### भाषा, छन्द, अलंकार

काव्य की भाषा कैसी होनी चाहिये, यह आजकल की समस्या है, पर काव्यशास्त्र इस विषय में कोई भी कठोर नियम नहीं बना सकता। अपनी अनुभूति के प्रकाशन के लिये उपयुक्त भाषा कवि स्वयं चुन सकता है। साहित्यिक भाषा के रूप में जन कवि या लेखक नितांत रूढ़ और जीवनहीन भाषा को ग्रहण करके चलता है, तब भी काव्य की बड़ी हानि होती है और जन कोई एकदम नवीनता के फेर में पड़कर साहित्य द्वारा अर्जित भाषा के भंडार को टुकरा ही देना चाहता है, तब भी बड़ी कठिनाई पड़ती है। अतः कवि के लिये परम्परा का विकास आवश्यक है। भाषा को सजीव और जोरदार बनाने के लिए आवश्यकतानुसार नवीन शब्दों, मुहावरों प्रयोगों, लोकोक्तियों का निर्माण कभी भी बन्द नहीं होना चाहिये। पर हम प्राचीन प्रयोगों को भी एकदम तिलाजलि न देना चाहिये, क्योंकि उसके अन्तर्गत हम भाषा की मँजी हुई और परिष्कृत सामग्री मिलती है। भाषा के दो पक्ष होते हैं एक तो शब्द का, दूसरा वाक्य या मुहावरों का। हमारे आधुनिक कवियों ने शब्दों के प्रयोग में तो काफी ध्यान दिया है, पर क्रिया पदों, मुहावरों और वाक्यों के प्रयोग में सफलता नहीं प्राप्त कर सके। इस पक्ष में उनका कार्य नगण्य है। यह बात ठीक नहीं है। बिना क्रिया-पद के शब्द गिरलता नहीं है, अतः क्रिया-पद के नवीन प्रयोग, उममें लक्षणा, व्यंजना आदि शक्तियों को भरने का प्रयत्न

१. "एवमस्य प्रयोजनमुक्त्वा कारणमाह,

शक्ति-निपुणता लोकशास्त्र काव्याद्यवेष्टया ।

काव्यशिक्षयाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवम् ॥ १ ॥ ३ ॥



बहुत बड़ी भाषा में आवश्यक है। भाषा की दृष्टि में रीतिकानीन हिन्दी कविता ने आश्चर्यजनक सफलता प्राप्त की है। उमम ऐसे-ऐसे ललित और भावत्यजक शब्द मिलते हैं और ऐसे एग प्रयोग और मुहाविरों कि मन बड़ी चाहता है कि पद को केवल शब्द और मुहाविरों के लिए बाद पर लिया जाय। इस स्मरण करने के आकर्षण को बढ़ाने में छन्दों का भी अपना हाथ रहता है। अतः छन्दों की काव्य में आवश्यकता पर भी दृष्टिपात करना उपयोगी है।

कविता की परिभाषा करना कठिन है क्योंकि कविता के स्वरूप ने सदैव लक्षणकारों को चुनौती दी है, अतः कविता-विषयक, व्यक्तिगत अनुभूति और धारणा ही हमें इसका स्वरूप समझने में सहायता देती है। अनेक विचारकों और विद्वानों के कथनों के अनुसार यही कहा जा सकता है कि कविता का स्थान आदित्य में सर्वाच्च रहा है। यदि विचार कर दें तो स्मरणीयता कविता की मुख्य विशेषता है। स्मरणीय भावपूर्ण कथन कविता की कोटि को प्राप्त करते हैं। कहानी का अनुभव लोभ का अनुभव होता है, पर कविता का अनुभव अपना ऐसा अनुभव है जो लोभानुभव पर आश्रित होता हुआ भी नवीन होता है। यह नवीनता स्मरण करने की प्रेरणा और आकर्षण कविता में भरती है; और कविता के शब्द उस स्मरण करने की सुगमता प्रदान करते हैं। इस स्मरणीयता में सहायक तत्व छन्द है, अतः छन्द का कविता के भीतर सदा महत्त्व रहेगा। यहाँ पर काव्य और कविता का भेद भी समझ लेना चाहिए। काव्य चाहे गद्यमय हो चाहे पद्यमय पर कविता पद्यरूप काव्य ही है। अतः कविता के लिए छन्द की आवश्यकता अनिवार्य है।

छन्द हमारे भाव की गति का स्पष्ट करता है। छन्द का तात्पर्य यही नहीं है कि पिगलशास्त्र के आचार्यों ने जिन छन्दों को बताया है उन्हीं का प्रयोग हो। छन्द का ज्ञान आवाज का व्यापक और उसका रूप लहरिया का जटिल है। उसने ज़िमी भी रूप का प्रयोग किया जा सकता है। आधुनिक कविता में जहाँ हम छन्द-मुक्त कविता करने का दावा करते हैं, वहाँ पर वास्तव में छन्द के स्वाभाविक और नवान रूप का ही प्रयोग है। इन नवीन छन्दा का लक्षण, लक्षणकारों का तैयार करने हैं। जहाँ भी कविता की गति बँधती है, वहाँ पर छन्द अवश्य होता है। गति कविता का प्राण है अतः कविता छन्द को छोड़ नहीं सकती। कविता की स्मरणीयता मध्यस्थ विशेषता के विषय में इतना और कहा जा सकता है कि लक्षण ग्रन्थों में आये और पूर्ववर्ती कविता में प्रयुक्त छन्दों में आजकल नवीन छन्दों की अपेक्षा स्मरणीयता का गुण अधिक है।

## कविता की गति और छन्द

स्मरणीयता कविता की विशेषता है और प्रभाव उगका गुण ; और ये दोनों ही बातें कविता की गति पर अवलम्बित हैं। गति की सुगमता और स्मरणीयता शब्दों के चुनाव और उनके क्रम पर निर्भर है। शब्द जितने ही भाव के अनुकूल और उच्चारण में उपयुक्त होंगे, उतनी ही गति सुगम होगी, और क्रम जितना ही अर्थ को ओजस्वी, विशद और स्मरणीय बनाने वाला तथा नाट्य सौन्दर्य को भरने वाला होगा, उतनी ही माना में उसको रोचकता और स्मरणीयता बढ़ेगी। यदि हम कविता के अन्तर्गत आने वाले वर्णों या शब्दों के क्रम तथा गद्य में आने वाले वर्णों या शब्दों के क्रम का विश्लेषण करके देखें, तो हमें पता चलता है कि गद्य में आनेवाला शब्द-क्रम नितान्त साधारण है और उसके ग्रहण और व्यवहार में प्रत्येक सामान्य व्यक्ति भी समर्थ होता है, पर कविता के अन्तर्गत आनेवाला वर्णों या शब्दों का क्रम असाधारण है। वह रोचक, प्रभावशाली और स्मरणीय है, पर प्रयोग में सर्वजन सुलभ नहीं। उसके प्रयोग के लिए एक विशेष प्रतिभा की या विशेष स्फूर्ति की आवश्यकता पड़ती है। इसी प्रतिभा या स्फूर्ति के होने पर व्यक्ति कविता करने में समर्थ होता है। शब्दों के क्रम की यही विशेषता ही कविता की गति प्रदान करती है। यह गति प्राचीन रुढ़ छन्दों में ब्रह्म कविता में ही हो, ऐसी बात नहीं है। आज बल की स्वच्छन्द और मुक्तछन्द कविता में भी यही गति है, क्योंकि उसमें वर्ण या शब्द-क्रम की असाधारणता विद्यमान है। उदाहरण के लिए हम निराला का एक मुक्तछन्द लेते हैं।

दिवसावसान का समय,  
मेघमय आसमान से उतर रही है  
वह सन्ध्या सुन्दरी परी सी  
धीरे धीरे धीरे,

—सन्ध्या सुन्दरी।

इसका साधारण मर्म यों होगा “दिवसावसान का समय ( है ) मेघमय आसमान से वह परी सी सन्ध्यासुन्दरी धीरे धीरे उतर रही है।” हमसे यह स्पष्ट है कि जो गति उपर्युक्त कविता में है वह इस सामान्य मर्म में नहीं। यही गति कविता का प्राण है। निराला जी के छन्द में गति की स्वच्छन्दता है अर्थात् एक गति सभी पंक्तियों में नहीं है।

प्राचीन काव्य में गभी चरगुं में एक गति कहे उसे अधिक मंथिता और स्मरणीय कर देने से। यही कारण है कि निनी शीघ्र कविता, सनेया, चौगई तथा आत्रवल के गीत आदि याद हो जाते हैं, उनी शीघ्र गीतला जी के स्वरन्द छन्द नहीं। अभी तक किमी के मुख में उनके पूरे के पूरे रन्द नहीं सुने गए, उस प्रभाव के साथ जैसे कि अन्य नियमिता छन्द सुने जाते हैं। अतः गति का चमत्कार स्पष्ट है। ऊपर की कविता को यदि और अधिक निश्चय गतिवाला कर दिया जाय तो वह हम प्रकार की हो सकती है —

“दिसावमान का समय

परी सी यह संध्या सुन्दरी,

रही है धीरे धीरे उतर

मेघमय आसमान को छोड़ ।

इसमें प्रथम चरगु को डोड़कर जिसमें १३ मात्राएं हैं, अन्य तीन चरगुं में सोलह सोलह मात्राओं के कर देने से गति बँध जाती है। इससे निश्चय है कि गति का ही महत्व कविता में है और गति का समय और नियम ही छन्द हैं। प्रत्येक प्रवाह में या गति में कुछ नियम अवश्य होता है। कमी नियम और प्रतिरूप अधिक कहे होते हैं और पहले अधिक पुरानी छन्दरद कविता में गति के नियम कहे थे, पर आजकल उन्ने कहे नहीं। स्वच्छन्द छन्द में तो प्रवाह के पर नियम स्पष्ट नहीं। प्रवाह या गति का साथ छन्द का सम्बन्ध है। गति देने का कार्य छन्द को है। वैदिक काल में काव्य में प्रवाह और गति है, अतः छन्द का भी वेदांगों में स्थान है। कविता में छन्द का स्थान मढ़ा रहेगा। निराला ने भी परिमल की भूमिका में इसी बात को स्पष्ट किया है —

“मुक्त छन्द तो वह है, जो छन्द की भूमि में गढ़कर भी मुक्त है। इस पुस्तक के तीसरे खंड में जितनी कविताएँ हैं, सब इसी प्रकार की हैं। इनमें कोई नियम नहीं। केवल प्रवाह कविता छन्द का सा ज्ञान पड़ता है। जहाँ कहीं आठ अन्तर आप ही आप आजाते हैं। मुक्तछन्द का समर्थक उसका प्रवाह ही है। वही उसे छन्द सिद्ध करता है और उसका नियम गहिर्य उसकी मुक्ति।”

प्रवाह या गति ही कविता का प्राण है, यह सर्वमान्य नियम है। इस गति के नियम के अनुसार छन्दों के तीन भेद हो सकते हैं, मुक्तछन्द, मात्रिक और वर्णिक छन्द। यह नियम के आधार पर इस प्रकार है —

**मुक्तछन्द**—वह है जिसमें प्रवाह हो प्रधान रहता है, मात्रा, वर्ण या तुक का कोई नियम नहीं रहता ।

**मात्रिक छन्द**—वह है जिसमें मात्राया का नियम रहता है, पर सभी वर्णों के लघु गुरु होने का नियम नहीं ।

**वर्णिक छन्द**—वह है जिसमें सभी वर्णों का नियम रहता है और ये छन्द, गति में सबसे अधिक रूढ़ रहते हैं ।

मानिक और वर्णिक छन्द निश्चित चरणाँ न और अतुकात अथवा तुकान्त होते हैं । हिन्दी के मात्रिक छन्दों में प्रायः तुकान्त होने का नियम प्रचलित रहा है । मुक्त छन्द के न चरण निश्चित होते हैं, और न तुक और साथ ही प्रत्येक चरण के वर्ण या मात्राएँ भी निश्चित नहीं होती । उसमें इनका नियम यद्यपि नहीं होता, पर एक प्रवाह या गति अवश्य होती है । अतः उसका कोई व्यापक नियम भी अवश्य होना चाहिए, क्योंकि गति भग का दोष मुक्तछन्दों में भी कानों में पड़ सकता है । मुक्तछन्द का पहचानना तो सरल है, उसमें एक पंक्ति के प्रवाह और दूसरी पंक्ति के प्रवाह में उड़ा वैपश्य होता है; पर मात्रिक और वर्णिक छन्दों को देखकर सहसा पहचान नहीं होती । छन्द को देखकर अचानक यह नहीं कहा जा सकता कि यह मात्रिक है अथवा वर्णिक । उसकी पहचान के लिए नीचे लिखा लहर चित्र सहायक होगा ।

{	मात्रिक	पलंग पीठ तजि गाढ़ हिंडोरा	गुरु		मात्रिक
		सिय न दीन पग अवनि कठोरा	गुरु		
		सो बन बसिहि तात कहि मातो	गुरु		
		चित्र लिखित कवि दसि डरातो	गुरु		
{	वर्णिक	दिवस का अवसान समीप था	गुरु		वर्णिक
		गगन था कुद लोहित हो चला	गुरु		
		तक शिक्षा पर थी अथ राजती	गुरु		
		कमलिनो कुल बल्लभ की प्रभा	गुरु		

इस प्रकार के चित्र से यह स्पष्ट हो जाता है कि छन्द मात्रिक है अथवा वर्णिक । मात्रिक छन्द में वर्ण बराबर नहीं होते, मात्राएँ ही बराबर होती हैं और लहर का प्रत्येक

भुक्ताव प्रति चरण में एक मा नहीं होता पर वर्णिक छन्द के चरणों में गणों की गणना के कारण प्रत्येक चरण की लहर का भुक्ताव एकसा ही होता है। इस प्रकार लहरचित्र द्वारा मात्रिक और वर्णिक छन्दों की पहचान सहज में ही हो सकती है। इसमें ऊपर की रेखा को गुरु और नीचे की रेखा को लघु मानना चाहिए। प्रत्येक गुरु वर्ण ऊपर के कोष्ठक या भुक्ताव द्वारा और प्रत्येक लघु वर्ण नीचे के कोष्ठक या भुक्ताव द्वारा चिन्हित होता है। इन लहर-चित्रों के द्वारा गणों को समझने में भी सरलता होगी। आठों गणों लहर-चित्र ये होंगे :—

मगण	-----	गुरु लघु	
नगण	-----	गुरु लघु	
भगण	-----	गुरु लघु	
जगण	-----	गुरु लघु	
सगण	-----	गुरु लघु	
यगण	-----	गुरु लघु	
रगण	-----	गुरु लघु	
तगण	-----	गुरु लघु	

गुरु और लघु की यही लहरियाँ छन्दों की गति का निश्चय करती हैं। गणों के उच्चारण स्थान में जो नाद निकलता है, उसके आधार पर ही गुण, वृत्ति तथा अनुप्रास की रचना हुई है। इस प्रकार गणों के स्वर और व्यंजन के आधार पर बने हुए छन्द और उनकी गति का प्रभाव बड़ा मिलतूण होता है। कविता के अन्तर्गत छन्दों का स्थान आदि काल से महत्वपूर्ण है और अनन्तकाल तक चला जायेगा। छन्द चाहे मात्रिक हो, वर्णिक हो और चाहे मुक्त या स्वच्छन्द छन्द।

## अलंकार

अन विचारणीय प्रश्न सामने यह है कि आधुनिक दृष्टि से काव्य में अलंकारों का क्या स्थान है ? आधुनिक विचारों के अनुसार अलंकार काव्य में अनिवार्य नहीं है, और न काव्य के लिए अलंकार साध्य ही है । यह विचार सत्य है पर आजकल की जो भावना अलंकारों के प्रति घृणा करने की है, वह अस्वाभाविक है । किसी की कविता में यदि आपने उसने अन्निष्ट चमत्कार वा सौष्ठव के विश्लेषण में उपमा, रूपक वा भ्रान्ति अलंकार का नाम तो दिया तो कवि या समिक समाज नाक में सिकोचे, यह उचित नहीं । यह मानने पर भी कि अलंकार, काव्य वा अनिवार्य अंग नहीं, कोई भी पूर्ण कविता अलंकारों से सर्वथा मुक्त नहीं रह सकती । कारण, कि अलंकार, काव्य-सौष्ठव का सुन्दर और स्वाभाविक साधन है । इतना स्थान अलंकार का मूलभूत है । अलंकार, वर्णन की सुन्दर और चमत्कार पूर्ण प्रणाली है और वे हमारी भावानुभूति के प्रकाशन को उत्कर्ष प्रदान करने वाले हैं अतः अलंकार का काव्य में आदर मदैव रहा है और रहेगा । हाँ, जब किसी कवि के लिए कविता लिखने का उद्देश्य ही अलंकार लाना हो जाता है, तब वह अपनी यथार्थ सीमा का उत्सर्जन करता है । अलंकार, साधन हैं, साध्य नहीं, और साधन के रूप में अलंकार अनजाने ही हमारी नित्यप्रति की खेलचाल तक में आता है काव्य के लिए कुछ कहना तो दूर की बात है । काव्य तो उसका क्षेत्र ही है ।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं इस सम्बन्ध में आवश्यक एक बात यह है कि अलंकारों का प्रयोग स्वाभाविक रीति पर करना चाहिए, किसी भी कविता को अलंकारों से लादना नहीं चाहिए । जिस प्रकार अलंकारों से लदी हुई स्त्री अपना स्वाभाविक सौन्दर्य भी खो देती है, उसी प्रकार बहुत अधिक अलंकारों के प्रयोग से कविता का भी अपना स्वाभाविक सौन्दर्य दब जाता है । इस दृष्टिकोण को सामने रखकर और अलंकार की यथार्थ परिभाषा को हृदयगम करने हमें अपने अलंकार-सम्बन्धी लक्षण ग्रन्थों का भी परिष्कार करना आवश्यक है । अलंकारों की संख्या में जो इतनी अस्वाभाविक वृद्धि हो गई है वह न आवश्यक ही है और न न्याय संगत ही । अनेक अलंकार ग्रन्थों में कुछ तो अलंकार-वाच्य पदार्थ भी भरे हुए हैं । हम जैसा कह चुके हैं कि अलंकार किसी वर्णन के चमत्कार पूर्ण सुन्दर ढंग को कहते हैं, किसी वस्तु या भाव-वर्णन को नहीं । वस्तु या भाव वर्णन में अलंकार हो सकते हैं, पर तभी जबकि उस वर्णन में कुछ चमत्कार हो । इस दृष्टि से रखवादि अलंकार नहीं हो सकते, जो कि भाव का ही वर्णनमात्र है और वे अलंकार भी जो वस्तु से पृथक् नहीं, जिनमें वस्तु

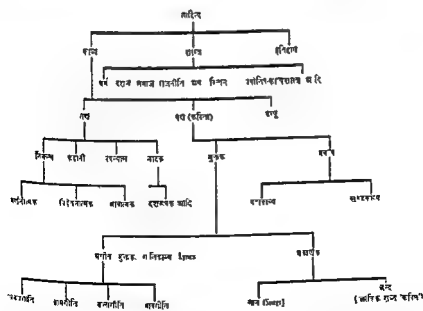
स्वयं चमत्कारपूर्ण है, दृग चमत्कारपूर्ण नहीं, अलंकार नहीं हो सकते, जैसे प्रयुक्त या प्रचलित परिभाषाओं के अनुसार असम, अधिक, तिरस्कार, निश्चय, विरोध हेतु, भ्रम आदि अलंकार। इन अलंकारों से किसी वस्तु या भाव का केवल बोध मात्र होता है। अलंकारों का यह उद्देश्य नहीं, वे तो किसी भी वस्तु या भाव के वर्णन को उत्कर्ष और बोध को तीव्रता-प्रदान करने के लिए होते हैं। जो ऐसा न कर सके, वे अलंकार नहीं हैं। हम दृष्टिकोण से उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रतीक, अपह्नुति, विभावना आदि अलंकार, काव्य में सदैव उचित और सम्मान्य स्थान प्राप्त करेंगे। ये काव्य की शोभा बढ़ावेंगे, उसका बोध नहीं बनेंगे। ऐसे अलंकारों का प्रयोग कवि के लिए सदा ही आवश्यक है और आजकल की भी कोई कविता अलंकारों से हीन नहीं है।

अन्त में हमारे सामने विचारणीय प्रश्न यह है कि काव्य का प्रयोजन और उद्देश्य क्या है और हिन्दी में काव्य के कितने रूप हैं? इनमें से हम प्रथम भाग को लेते हैं। आजकल समाज में यह एक समस्या रही है कि काव्य का, (कविता विशेष रूप से) समाज में क्या स्थान है, उसकी क्या उपयोगिता है? काव्य की उपयोगिता पर तो अधिक सन्देह नहीं हो सकता है, क्योंकि उपन्यास, कहानी, नाटक, निबन्ध आदि का प्रचार आजकल रूढ़ है और उससे लोगों का मनोरंजन भी होता है। समाज का, व्यक्ति का, देश का और युग का ज्ञान भी होता है तथा सुधार भी। अतः उसने लिए तो कहा जा सकता है कि इस प्रकार का काव्य जीवन का परिष्कार और सुधार करता है और मनोरंजन प्रदान करता है। परन्तु कविता का क्या उद्देश्य है, क्या प्रयोजन है? यह प्रश्न अधिक विचारणीय है। यथार्थ में कविता का महत्व, कला और प्रभाव दोनों की दृष्टि से उपयुक्त काव्यांगों से अधिक है। अन्य रचनाओं को पढ़कर हम उनको भुला सकते हैं, पर कविता का आघात भुलाया नहीं जा सकता। कहानी, उपन्यास आदि को हम एक बार पढ़कर वृत्ति या जानें हैं क्योंकि उसका कथानक हमारी शिक्षा को शान्त कर देता है, पर कविता को एक बार नहीं बार-बार पढ़ने पर भी हम नहीं आघाते। उमे जैसा ही पंडे बंता ही आनन्द आता है। पाठक की सम्पूर्ण मनोवृत्तियाँ तन्मय हो जाती हैं, कविता के भाव के अनुसार उनमें विकास और उत्कर्ष भी होता है। यहाँ तक कि उत्तम कविता किसी भी व्यक्ति को अभिप्रेत कार्य के लिये प्रेरित कर सकती है। अतः कला और प्रभाव की दृष्टि से कविता का स्थान सर्वोत्कृष्ट है। समाज और व्यक्ति दोनों के मनोरंजन और ज्ञान के लिए यथार्थ कविता का रुजम, पठन, पाठन और मनन आवश्यक है। हमें आदर्श देना है। हम अधिक मस्तूत हो हैं, भावनाओं के विकास और परिष्कार पानी

हैं। मन को आनन्द मिलना एक हृदय उत्साह होता है। आत्मा मग्न नहीं है। पर कविता करना, और पढ़ना या सुनना दोनों ही काम सरल नहीं हैं। हमें लिये हम एक विशेष प्रति रचानी पड़ती है, कवि को भी कविता करने के लिए विशेष परिस्थिति का निर्माण करना पड़ता है, उसे, भाषा और शब्दों पर अधिकार करना पड़ता है, उसे अनुभूति को कोमल और कल्पना को सूक्ष्म रचाना पड़ता है, सभी उत्तम कविता की सृष्टि सम्भव है। अतः इन दोनों के अभाव में ही आजकल कविता की ओर से ही हमारी आस्था सी हट रही है। पर इसमें कविता का दोष नहीं। हाँ, एक बात अवश्य है कि कविता, जीवन की समस्याओं से कुछ अधिक निश्चितता चाहती है। निम्न युग या जिस समाज में कवि और समाज दोनों ही संपर्क में पिर रहें हैं, वहाँ पर कविता का पनपना कठिन है, कम से कम एक का निश्चित होना आवश्यक है। अतः कविता का प्रयोजन और उद्देश्य स्पष्ट सिद्ध है।

## वर्गीकरण

अब हम हिन्दी काव्य के विविध रूपों या वाक्यों के वर्गीकरण पर विचार करेंगे। इसके पूर्व कि प्रत्येक का अलग अलग स्वरूप स्पष्ट किया जाय वर्गीकरण सम्यन्धी निम्नांकित वृत्त प्रस्तुत किया जाता है। यह साहित्य वृत्त है और हिन्दी में प्रस्तुत लगभग सभी रचनाओं को इसके अन्तर्गत लाने का प्रयत्न किया गया है।



साहित्य के काव्य, इतिहास और शास्त्र तीन ही वर्ग आवश्यक जान पड़ते हैं क्योंकि अन्य सब इन्हीं में अन्तर्गत या संस्कृत हैं, भूगोल अधिकांश शास्त्र के भीतर आ जाता



है, कुछ भाग इतिहास के भीतर हो सकता है। शास्त्र के अनेक वर्ग आन कल हमारे सामने हैं जिनके विवरण देना हमारे विषय से बाहर की बात है। यहाँ काव्य के वर्गीकरण पर विचार करना ही हमारा ध्येय है।

**काव्य.** रमणीय अर्थ प्रदान करने वाला शब्द या वाक्य, काव्य है, यह पंडितराज जगन्नाथ जी की दी हुई परिभाषा के अनुसार है जो उत्तम ज्ञान पड़ती है। विश्वनाथ की, वाक्य रसात्मक काव्य, का भी उद्देश्य यही है। काव्य के तीन भेद हैं, गद्य, पद्य और चम्पू।

**गद्य.** (काव्य) वह काव्य है जिसमें छन्द-बद्ध रचना न लेकर, बोलचाल की शुद्ध व्याकरणसम्मत भाषा का प्रयोग किया जाता है।

**पद्य.** (काव्य) वह काव्य है जिसमें छन्द-बद्ध भाषा का ही प्रयोग किया जाता है, हिन्दी में यह पद्यकाव्य ही कविता के नाम से प्रचलित है, और इसी का अधिक प्रचार रहा है। गद्य काव्य तो आधुनिक युग की देन है।

**चम्पू.** (काव्य) जिसमें गद्य और पद्य दोनों ही मिश्रित रहते हैं। यह अधिक प्रचलित नहीं हुआ।

गद्य के चार भेद देखने में आते हैं, निबन्ध, कहानी, उपन्यास और नाटक।

**निबन्ध** वह गद्य है, जिसमें कथानक से मुक्त होकर किसी विषय पर रोचक ढंग से गूढ़ खला-बद्ध निर्जी भाव या विचार उपस्थित किये जाते हैं। इसमें शैली का विशेष स्थान होता है।

**कहानी.** वह गद्य काव्य है जिसमें जीवन की किसी घटना या घटनाओं को लेकर रोचक ढंग से वर्णन, वार्तालाप अथवा दोनों के द्वारा, किसी चरित्र, भाव या घटना की भौंकी इस प्रकार से उपस्थित की जाय कि वह पूर्ण ज्ञान हो।

**उपन्यास.** वह गद्य काव्य है जिसमें किसी व्यक्ति के जीवन की विविध घटनाओं के सहारे, वर्णन और वार्तालाप के द्वारा व्यक्ति, वर्ग या समाज का पूर्ण चित्र उपस्थित किया जाता है।

**नाटक.** वह गद्य काव्य है जिसमें एक या अधिक अर्थों में केवल अभिनय और वार्तालाप के द्वारा किसी व्यक्ति की जीवन घटनाओं या समाज का चित्रण किया जाता है। संस्कृत में इसे रसक कहते हैं और इनके दस भेद दिये गये हैं, पर आन कल हिन्दी में नाटक, प्रदमन और एकांकी नाटक ही विशेष प्रचलित और प्रसिद्ध हैं।

**कविता.** (पद्यकाव्य) के दो भेद हैं, प्रबन्ध और मुक्तक।

**प्रबन्ध .** यह कविता है जिसमें कोई कथानक रहता है, इसके दो प्रकार हैं—महाकाव्य और राट्टमाव्य ।

**महाकाव्य.** यह प्रबन्ध काव्य है जिसमें किसी प्रसिद्ध महापुरुष का पूर्ण जीवन, आठ या अधिक सर्गों में प्राकृतिक दृश्यों और कथानक का सुश्रुतलित धारा के साथ, किसी एक रस को प्रधान रूप में और अन्य रसों को गौण रूप में अपना कर, प्रायः एक सर्ग में एक छन्द का प्रयोग करके वर्णित किया जाता है । यह महाकाव्य की प्राचीन धारणा है आधुनिक काल में सर्गों की संख्या और छन्द मध्यम की कोई कटोर नियम नहीं है । कथानक में विविधता, विस्तार, पूर्णता और सुसंगठन होना चाहिये ।

**संक्षेपकाव्य.** यह प्रबन्ध काव्य है जिसमें किसी भी पुरुष के जीवन का कोई अंश ही वर्णित होता है, पूरी जीवन-गाथा नहीं । इसमें महाकाव्य के सभी अंग न न रहकर एकाग्र अंग ही रहते हैं ।

**सुक्त .** यह पद्यकाव्य है, जिसमें कोई कथा धारा प्रवाह रूप में नहीं चलती और जिसका प्रत्येक पद स्वच्छन्द और पूर्ण होता है ।  
सुक्त के दो रूप देखने को मिलते हैं, प्रगीत सुक्त ( Lyrics ) और प्रकीर्णक ।

**प्रगीत सुक्त.** वे रचनाएँ हैं जिनमें गीतों या गेय पदों में अपने किसी मुख्य भाव या अनुभूति का, स्वाभाविक एवं सीधे ढंग पर तीव्र प्रभाव के साथ, प्रकाशन किया जाता है । आज कल इनके तीन भेद देखने में आते हैं, विनय गीति, ग्रामगीति, भावगीति । इसका दूसरा नाम गीति काव्य भी है ।

**प्रकीर्णक.** वे रचनाएँ हैं जिनमें कवि, वस्तु वर्णन या भाव वर्णन निजी रूप में न करके दर्शक के रूप में करता है । ये गेय भी होते हैं और केवल छन्द-बद्ध भी । छन्द-बद्ध, अगेय प्रकीर्णकों का लौकिक और प्रचलित नाम कविता है, जिसमें सन्ध्या, मनहरण, दोहा, छाप्य आदि सभी छन्द आते हैं । ग्रामगीतों के भी कुछ गीत जिनमें कवि दर्शक के रूप में चित्रण उपस्थित करता है, प्रकीर्णकों के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं ।

ऊपर संक्षेप में काव्य के विभिन्न भेदों का परिचय दिया गया है । ये भेद हिंदी काव्य में देखने को मिलते हैं, पर सभी भेदों का यथोचित और पूर्ण विकास अभी नहीं हुआ है ।

## २. काव्य में प्रचलित आधुनिक वाद और काव्यशास्त्र

आधुनिक युग में हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में अनेक वादों की धूम रही है, जिसका कुछ मनेन हम पीछे भी कर आये हैं। आदर्शवाद, यथार्थवाद, छायावाद, रहस्यवाद, अमि व्यवज्ञावाद, प्रगतिवाद आदि हिन्दी काव्य पर अपना अपना रंग जमा चुके हैं। इन वादों का पूर्ण विवरण उपस्थित करना साहित्य के इतिहासकारों का काम है, फिर भी इनका वहाँ संक्षेप परिचय देना इसलिये आवश्यक है कि जिससे हम इनका आवश्यक ज्ञान करके यह समझ सकें कि इनका काव्यशास्त्र से कहाँ तक सम्बन्ध है और इस दृष्टि से इनके द्वारा हिन्दी काव्यशास्त्र को कहाँ तक विस्तार एवं विस्तार प्राप्त हुआ है। अतः इनका वैज्ञानिक विश्लेषण ही अधिक आवश्यक है, काव्य के भीतर आया हुआ पूर्ण विवरण नहीं।

### आदर्शवाद और यथार्थवाद

सबसे पहले हम आदर्शवाद और यथार्थवाद को लेते हैं। यह धारणा, जिससे प्रेरित होकर साहित्यकार अपने चरित्र अथवा ऐसी परिस्थितियों का चित्रण करता है जो मानव-समाज के लिए अनुकरणीय हैं (यह आवश्यक नहीं कि ऐसे चरित्र और परिस्थितियों सम्पूर्ण रूप में लोक में देखी और सुनी जायें), साहित्य में आदर्शवाद कहलाती है। और यह धारणा, जिससे प्रेरित होकर साहित्यकार नित्यप्रति देखे-सुने, मले-सुरे चरित्रों और परिस्थितियों का चित्रण करता है, यह अनिवार्यतः यह ध्यान नहीं रखता कि वे चरित्र या परिस्थितियाँ मानव समाज की भलाई करेंगी या नुस्त, साहित्य में यथार्थवाद कहलाती है। एक साहित्यकार आदर्शवादी और यथार्थवादी दोनों ही हो सकता है, और सत्य बात तो यह है कि किसी भी सफल काव्यकार के लिए दोनों ही वादों को लेकर चलना आवश्यक है, क्योंकि साहित्य यदि कोरे आदर्शवाद को लेकर चलता है, तो लोक की आत्मा उस पर नहीं जमती, वह केवल स्वयं लोक या स्वर्ग की बात ही जाती है; मनुष्य उस तक पहुँचने के लिए अपने को समर्थ नहीं पाता। अतः उसको छोड़ बैठता है। इसी प्रकार यदि कोरे साहित्यकार कोरे यथार्थवाद का ही चित्रण करता है, तो मनुष्य के मकल्प और उच्चता की दृष्टि तथा सुद्भावना को प्रेरणा नहीं मिलती। उसकी आत्मा को संतोष नहीं प्राप्त होता और समाज की अनेक समस्याओं का सुलभान भी नहीं होता, अतः वह लोक की अधिकांश समस्याओं को छोड़ सकता है। इसमें आवश्यक नहीं है कि साहित्य, आदर्श और यथार्थवाद दोनों ही को अपनाये। साहित्य का भवन यथार्थवाद की नींव पर खड़ा हो, पर उसमें विराम, प्रभाव

और उन्हीं के लिए आदर्शवाद का विस्तृत और उन्मुक्त आकाश रहे। ऐसा साहित्य ही सर्वजनमुलभ, सर्वमान्य तथा गर्वहितकारी हो सकता है।

अब हम देखें कि काव्यशास्त्र का इन बातों से कोई सम्बन्ध हो सकता है या नहीं, काव्यशास्त्र, काव्य की आत्मा, उसके स्वरूप तथा काव्य के अंगों का वैज्ञानिक विश्लेषण करता है, यह उसका मुख्य कार्य है, अतः इसके अन्तर्गत इन बातों का कोई स्थान नहीं है। हाँ, कवि-शिक्षा और काव्य की प्रवृत्तियों का अध्ययन करना भी इसका कार्य है, पर वह मुखर नहीं गीण है। इन प्रवृत्तियों के अन्तर्गत उपर्युक्त बातों का अध्ययन हो सकता है, कवि शिक्षा के अन्तर्गत भी संस्कृत तथा हिन्दी के ग्रन्थों में वस्तु और चरित्रों का वर्णन कैसा होना चाहिए, यह बताया जाता है। वहाँ भी हम यथार्थवादी और आदर्शवादी दो दृष्टिकोणों का अध्ययन कर सकते हैं। पर ये काव्य शास्त्र के मुख्य और प्रधान विषय नहीं हैं। अतः काव्यशास्त्र के अन्य विद्वानों की भाँति इनका अध्ययन नहीं हो सकता।

### रहस्यवाद

वह भावना, जो काव्य के अन्तर्गत, मानव और उसकी परिस्थितियों अथवा जगत् को निराकार और सर्वव्यापी ईश्वर के घनिष्ठ सम्बन्ध में चित्रित करने की प्रेरणा देती है, रहस्यवाद कहलाती है। मनुष्य का व्यक्तिरूप में अथवा जगत् के विभिन्न पदार्थों का ईश्वर के साथ मधुर, स्निग्ध अथवा प्रबल सम्बन्ध प्रकट करने वाले रमणीय वाक्य रहस्यवादी काव्य का नाम ग्रहण करते हैं। अतः रहस्यवाद भी जीवन की एक प्रवृत्ति दृष्टिकोण अथवा धारणा है, जिस प्रकार कि यथार्थवाद या आदर्शवाद। यथार्थवाद या आदर्शवाद जहाँ पर लोफ-जीवन के सामान्य अनुभव को लेकर चलते हैं, वहाँ रहस्यवाद असाधारण आध्यात्मिक अनुभव को व्यक्त करता है। रहस्यवादी भावना के भीतर ईश्वर का साकार रूप उतना नहीं बन पड़ता, जितना निराकार रूप। अतः निराकार या निर्गुण के उपासक जितने भी कवि हैं उनकी रचनाओं में रहस्यवादी भावना के दर्शन हमें स्वभावतः होने हैं। हिन्दी काव्य में यह भावना बहुत प्राचीन है। प्राचीन हिन्दी के अन्तर्गत सिद्धो का साहित्य रहस्यवाद से पूर्ण है। इसी प्रकार हिन्दी के प्रारम्भिक युग में कबीर, दादू यादि तथा प्रेममार्गी खफी जायसी, कुतुबन, मरहून आदि की कविता में रहस्यवादी भावना का ही प्रसृत सौन्दर्य और स्थायी विशेषता है। रहस्य-भावना, कभी मधुर और उच्च भावना है। इसके साथ ऐसी दृष्टि प्राप्ति होनी है जिसके द्वारा सभी

जीन ईश्वर के सम्बन्ध में ही देव्य पड़ते हैं। वह भी हमें अपना सगा जान पड़ा है। कभी वह हमारे प्रेम-यात्र के रूप में आता है और कभी पति के रूप में। सभी सर्व शक्तिमान के रूप में और कभी अणु अणु में व्याप्त मानव-सुलभ भावों के द्वारा व्यक्त किन्तु सर्वान्तर्यामी के रूप में। इन सभी रूपों में द्रष्टा से उसका घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है अतः रहस्य भावना आनन्द की भावना है और बड़ी साधना के बाद प्राप्त होती है। जिस प्रकार तुलसी, काव्य का साफल्य राम के गुण गान में ही मानते हैं, उसी प्रकार जयशंकर प्रसाद, काव्य की प्रधान धारा को रहस्यवादी ही मानते हैं। इसका पूर्ण विवरण उन्होंने 'काव्य-कला तथा अन्य निरन्ध्र' में 'रहस्यवाद' के अन्तर्गत दिया है। इसका तात्पर्य यही है कि प्रसाद के विचार से 'रहस्यवाद' ही काव्य की मुख्य प्रवृत्ति होनी चाहिये। परन्तु यह सर्वमान्य और यथार्थवादी दृष्टिकोण नहीं है। यह आदर्शवादी विचार है, क्योंकि हमें विश्व के काव्य का अधिकांश रहस्यवादी प्रवृत्ति से इतर प्रवृत्तियों का चित्रण करना हुआ दिखनाई देता है। अतः रहस्यवाद काव्य का अनिवार्य अंग या सभी काव्यों में पाया जाने वाला अंग, या अधिकांश में पाया जाने वाला तन्त्र नहीं कहा जा सकता। इसलिए हम ध्वनि, रस, रीति, अलंकार आदि की भाँति इसे काव्यशास्त्र का प्रमुख अंग नहीं मान सकते। रहस्यवाद को एक प्रकार का प्रवृत्ति विशेष ही मानना आवश्यक और समीचीन है।

### छायावाद

छायावाद की भी आधुनिक हिन्दी कविता में उड़ी धूम रही है। हिन्दी में प्रारम्भ में छायावाद और रहस्यवाद एक ही समझे गये। पर धीरे धीरे उनका अन्तर स्पष्ट हो गया। आधुनिक कविताओं के देगने से ज्ञान होता है कि रहस्यवाद एक भावना या प्रवृत्ति है। इसका सम्बन्ध विषय में है और आन्तरिक भावना में, परन्तु छायावाद शैली ही अधिक है, आन्तरिक प्रवृत्ति नहीं। इसका सम्बन्ध आन्तरिक भावना में अधिक नहीं है, बल्कि अभिव्यक्ति के दंग से है। आन्तरिक भावना से छायावाद का थोड़ा बहुत सम्बन्ध जो दीया पड़ता है, वह रहस्यवाद के सम्पर्क के कारण। उसके कारण इसमें दो निरोपनाये आ गये हैं, एक तो जब जगत् की प्राणमय और अनुभूतिमय समझना और उसके भीतर अपने भावों को व्यक्त देखना, उससे अपना सम्बन्ध स्थापित करना, दूसरे अपने अन्तर्गत की सूक्ष्म अनुभूतियों अथवा काल्पनिक अनुभूतियों का प्रकाशन करना। इन दोनों को अनाकर चलने के कारण आधुनिक रहस्यवादी कविताओं में भी छायावादी शैली देखन का मिलनी है, और कुछ छायावाद कविगणों भी एसी जान पड़ती है

जैसे रहस्यवादी हैं। छायावाद की अपनी व्यक्तिगत विशेषता दो रूपों में व्यक्त हुई है। प्रथम, सूक्ष्म और काल्पनिक अनुभूति के प्रकाशन में, द्वितीय लाक्षणिक और प्रतीकात्मक शैली के प्रयोग में। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि छायावाद आधुनिक हिन्दी कविता का वह शैली है जिसमें सूक्ष्म अथवा काल्पनिक स्वानुभूति को लाक्षणिक एवं प्रतीकात्मक ढंग पर प्रमाणित करते हैं। उसमें आलम्बन प्रायः अस्पष्ट रहता है।

जन-साधारण में कुछ समय तक तो छायावाद, अस्पष्टवाद के रूप में प्रसिद्ध रहा। जिसमें कवि के स्वयं विचार स्पष्ट न हों, और जो अस्पष्ट और अपूर्ण वाक्यों में कही गयी हो, ऐसी ही कविता छायावाद के नाम से प्रख्यात थी। यह अस्पष्टता, छायावादी कविताओं में सूक्ष्म अनुभूति और शब्दों के लाक्षणिक प्रयोग के कारण ही आई थी। पर यह कहा जा सकता है, कि कुछ नौसिखिये कवियों में वह यथार्थ ही विश्वास की सत्य रिद्ध करती थी। जयशंकर प्रसाद<sup>१</sup> का विचार है कि रीतिकालीन प्रचलित परम्परा से, जिसमें बाह्य वर्णन की प्रधानता थी, इस प्रकार की कविता में भिन्न प्रकार के भावों की नये ढंग से अभिव्यक्ति हुई। ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थे। आन्तरिक सूक्ष्म भावों की प्रेरणा, बाह्य स्थूल आकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म आन्तरिक भावों के प्रकाशन में व्यवहार में प्रचलित पद योजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-विन्यास आवश्यक था। अतः आन्तरिक सूक्ष्म भावनाओं को आमामयी शैली, में प्रकाशन प्राप्त हुआ। यही प्रसाद जी के विचार से छायावाद है। वे छाया को अभिव्यक्ति की विशेषता या कथन सौष्ठव के रूप में लेते हैं। छाया, अनुभूति या अभिव्यक्ति की भूमि पर निर्भर करती है। उनके ही शब्दों में 'ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।'<sup>२</sup>

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद अनुभूति या अभिव्यक्ति भूमि को लेता है और प्रकाशन-सौष्ठव से उसका सम्बन्ध है। यह कविता की आत्मा को सूक्ष्म स्वानुभूति और अभिव्यक्ति सौष्ठव के अन्तर्गत मानकर चलता है। अतः काव्यशास्त्र से इसका

१. शुभल जो के छायावाद पर विचार हम पीछे दे चुके हैं।

२ काव्य कला तथा अन्य नियन्त्र, पृष्ठ १४६।

सम्बन्ध है। यह काव्य की आत्मा और स्वरूप दोनों पर प्रकाश डालता है। सूक्ष्म अनुभूति, काव्य की आत्मा है और उसकी आभामय अभिव्यक्ति काव्य का रूप है। ये मान्यताएँ काव्यशास्त्र से सीधा सम्बन्ध रखती हैं। अब देखना यह है कि इनमें कोई नवीनता है, या प्राचीन सिद्धांत ही नए रूप में उपस्थित किये गए हैं। छायावाद को काव्यशास्त्र के अन्तर्गत आवश्यक और महत्वपूर्ण स्थान न मिल सका। इसका एक कारण तो यह है कि छायावाद की मान्यताओं को लेकर किसी विद्वान् ने काव्यशास्त्रीय दृष्टि पर इसकी व्याख्या और विवेचना उपस्थित नहीं की, और इसको नवीन सिद्धांत का रूप नहीं दिया गया, दूसरा कारण यह है कि विचार करने पर इसमें नवीन सिद्धांत के योग्य कोई नवीन मान्यता भी नहीं है। अतः काव्यशास्त्र से सम्बन्ध रखने की योग्यता रखते हुए भी उसमें इसे स्थान नहीं मिला। आन्तरिक और बाह्य दोनों दृष्टिकोणों से छायावाद काव्यशास्त्र के प्राचीन सिद्धांतों को ही अपनाये हैं। प्रथम तो छायावाद सूक्ष्म स्नानुभूति पर जोर देता है, अनुभूति का प्रकाशन, रस सिद्धांत के अन्तर्गत आ जाता है, वह चाहे स्नानुभूति हो चाहे परानुभूति। हाँ, स्नानुभूति पर जोर देना इसकी विशेषता अथवा है, पर इस पर अंग्रेजी के गीति काव्य (Lyrics) का प्रभाव पड़ा है। अभिव्यक्ति-सौष्ठव, स्पष्टता ध्वनि, वक्रोक्ति और यलकार सिद्धांतों के अन्तर्गत हैं, जिनके बिना काव्य के अन्तर्गत अभिव्यक्ति-सौष्ठव आ ही नहीं सकता अतः छायावाद इस युग की नवीन शैली होते हुए भी प्राचीन सिद्धांतों के बल पर ही पड़ा है।

छायावाद का विकास अधिक नहीं हुआ। इसका प्रारम्भ भी स्वस्थ वायुमंडल में नहीं हुआ। और प्रारम्भ के समय इस 'वाद' का स्पष्टीकरण भी नहीं हो पाया, अतः जन साधारण और पाठकों की सहानुभूति तथा विद्वानों का सहयोग भी इसे नहीं मिला, इसी कारण से काव्य सिद्धांतों की उत्कृष्ट रातें अपनाता हुआ भी छायावाद छाया का ही पीछा रहा जो अधिक पनप न सका। अनुभूति के रूप में रस को अपनाकर तथा अभिव्यक्ति के रूप में ध्वनि ग्रहण करके छायावाद के पनपने में कोई सन्देह न था, पर लेखकों की स्वयं अस्पष्टता और सकीर्णता के कारण उसका पूर्ण उपयोग न हो सका। अन्यथा छायावाद हिन्दी कविता को और अधिक उत्कृष्ट मनुष्यें प्रदान करने में सक्षम था।

### अभिव्यक्ततावाद

अभिव्यक्ततावाद को छायावाद का ही एक रूप और इसी के अन्तर्गत समझना चाहिए। यो तो अभिव्यक्ततावाद का सिद्धांत काव्य का एक स्वतंत्र सिद्धान्त है, जिसका अन्तर्गत अभिव्यक्तता को ही काव्य की आत्मा मानने हैं। अभिव्यक्तता, महत्वांगी

पन और भावप्रकाशन दोनों में ही समर्थ होती है। इसे चक्रोक्ति सिद्धान्त का ही समकक्ष समझना चाहिए पर हिन्दी में अभिव्यज्जनावाद स्वतन्त्र रूप में नहीं आया। यह छायावाद के अन्तर्गत अपना विस्तार और प्रभाव दिखाता रहा है। कम से कम उसकी व्याख्या उसी के अन्तर्गत की जा सकी है, अतः इसकी तो चर्चा ही चर्चा रही। यह नितान्त पश्चिमीय सिद्धान्त है और नाम भी वहीं से लिया गया है। क्रोचे के 'अभिव्यज्जनावाद' की ही हमारे यहाँ भी चर्चा छिड़ी, पर उसका कोई अपना स्वतन्त्र अस्तित्व जन्म नहीं पाया। अतः उस पर अधिक विचार करना आवश्यक नहीं है।

### प्रगतिवाद

छायावाद की प्रतिक्रिया और समाजवाद के प्रभाव ने प्रगतिवाद को जन्म दिया है। छायावाद और प्रगतिवाद दोनों की प्रेरणाओं में अन्तर यह है कि छायावाद को कवियों और कलाकारों ने जन्म दिया है। छायावादी कविता प्रथम प्रचुर मात्रा में हुई और उसका छायावाद नाम एक विशेषताएँ बाद को निर्धारित हुई, जब कि प्रगतिवाद कविता के अन्तर्गत प्रथम नहीं आया, परन्तु प्रचारकों की जिह्वा और लेखनी में अधिक रहा। छायावादी रचनाओं से असन्तुष्ट और समाजवाद से प्रभावित साहित्यिक समुदाय में प्रगतिवाद की चर्चा जागी और अपने राजनीतिक आदर्शों को साहित्यिक माध्यम में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ। इस प्रकार प्रगतिवाद एक 'वाद' के रूप में आया। 'वाद' और सम्प्रदाय के रूप में साहित्य के लिए सभी वाद बुरे हैं, क्योंकि वे रचना की रुढ़ि और कवि को संकीर्ण कर देते हैं, अतः किसी भी 'वाद' को लिए बिना ही ज्ञानियों और शिकों को प्रचलित कविता की स्वच्छ और सत्य आलोचना करनी चाहिए। यह बात अन्वही नहीं है कि यदि किसी एक सम्प्रदाय का व्यक्ति, किसी 'वाद' विशेष पर आस्था रखने वाला व्यक्ति जो भी लिखे, ठीक है और अन्य लेकर दोषी और प्रतिभाहीन। यह बात सदा ही वादों और सम्प्रदायों के साथ न केवल साहित्य में बल्कि धर्म, राजनीति और समाज में भी चला करती है और यथार्थ प्रगति में बाधा पहुँचती है। अतः 'वाद' के रूप में प्रगति चाहने वालों को अभीष्ट परिणाम प्राप्त होना कठिन है। इस विषय में 'ग्रजेश' जी ने 'सक्रान्तिकाल की कुछ साहित्यिक समस्याएँ' शीर्षक निबन्ध में लिखा है।

"इस साहित्य से प्रगति पैदा हुई, इसलिये यह प्रगति-शील साहित्य है, यह कहना एक बात है और यह प्रगति-शील साहित्य है इसलिये प्रगति पैदा करेगा, यह विलुप्त दूसरी। परिणाम को परख कर उसकी चेंप्टा का आरोप रीज पर कर देना भूल है। प्रगतिशीलता, साहित्य पर निर्णय करने बैठकर स्वयं एक नैतिक विधान बन जाती है,



प्रगति का 'बाद' बन कर स्वयं एक रुढ़ि हो जाती है। साहित्य के लिये तैयार किये गये बन्धनों में वह स्वयं बँध जाती है।"१

अतः यह मानना पड़ेगा कि 'बाद' के फेर में पड़कर प्रगतिशीलता का वधार्थ उद्देश्य ही नष्ट हो जाता है, और वह स्वयं उन्हीं बाधों का एक अंग हो जाती है जिनके विरोध में वह खड़ी हुई है। प्रगतिवाद, साहित्यकार या कवि का पथ प्रदर्शन नहीं कर सकता। वह एक कार्य यह कर सकता है कि सच्चे अलोचक पैदा करे जो कि कुक्षि पृथ्वी, दोष भरे और सकीर्ण साहित्य का विरोध और सुन्दर, सरसाहित्य को प्रोत्साहन प्रदान करें।

विचार पूर्वक देखें तो प्रगतिवाद का उद्देश्य यही मिला, जैसा और उपयोगी है। उसका उद्देश्य है कि साहित्यकार ऐसा साहित्य उत्पन्न करे जो मानव-जीवन और समाज को प्रगति दे सके, उसे पतन की ओर न ले जावे साथ ही साथ यह सर्व-जन सुलभ हो, सरल भाषा में लिखा हुआ है और व्यापक जीवन को लेकर चलने वाला हो। संक्षेप में प्रगतिवाद के मूल में यही बातें हैं। यह बातें हमारी साहित्यिक गति में परिवर्तन उपस्थित करने के लिए हैं, साहित्य के लिए एकदम नई बातें नहीं हैं, क्योंकि हमारी साहित्यिक धारा में पहले भी इस प्रकार का उद्देश्य देखने को मिलता है। तुलसीदास जी ने काव्य की, प्रगतिवाद के अनुकूल ही व्याख्या की है जब उन्होंने कहा है कि—

“सरल कवित कीरति विमल, जेहि आदरहि सुमान।

सहज बेर बिसराय रिउ, सो सुनि करहि बरान ॥”

—साम्प्रतमानस, बाबकौह।

अतः प्रगतिशीलता काव्य के लिए कोई नई वस्तु नहीं। प्रगतिशीलता युग युग में बदल भी सकती है। एक युग के लिये जो प्रगतिशीलता हो दूसरे युग के लिये वही प्रगति हो सकती है, जैसा कि किसी समय राजनीतिक क्षेत्र में 'राजतन्त्रवाद' (एकतन्त्रत्व) राष्ट्र-संगठन के लिए आवश्यक हो सकता है, और दूसरे सामंजस्य युग में प्रजातन्त्रवाद। किसी युग में जब जनता अशिक्षित है, सरल भाषा में, सीधे ढंग पर काव्य लिखना आवश्यक है, पर दूसरे युग में जब सभी शिक्षित, काव्यगर्भक और विद्वान् हो, तब भाषा और भाव का मारुत्य काव्य का गुण नहीं बरन् श्रवणुण होगा, नेता कि सम्पूर्ण साहित्य के इतिहास में हम देख सकते हैं। अतः प्रगतिशीलता, विचार और प्रकाशन

की स्वच्छन्दता पर ही निर्भर करती है। जब लेखक और पाठक दोनों की मुक्ति विकसित और मस्तिष्क खुला हो, तभी प्रगतिशीलता आ सकती है।

इस प्रकार प्रगतिवाद काव्य के उद्देश्य की ओर सकेत करता है, यह कवि शिक्षा के अन्तर्गत अपना स्थान रख सकता है, पर काव्यशास्त्र के लिए नवीन सिद्धांत उपस्थित नहीं करता। प्रगतिवाद, यह धारणा है कि काव्य या साहित्य को सर्वजन-सुलभ, उपयोगी और उन्नति के पथ पर ले जाने वाला होना चाहिए। अतः इसके अन्तर्गत जो बातें हैं, वे हमारे काव्यशास्त्र के ग्रन्थों के प्रयोजन में पहले से ही व्यक्त हो चुकी हैं और वे उसके उद्देश्य की ही ओर सकेत करती हैं। इस कारण से इसे काव्य का कोई नवीन सिद्धांत नहीं माना जा सकता और काव्यशास्त्र के अन्तर्गत इसका कोई महत्वपूर्ण या आवश्यक स्थान नहीं हो सकता है।

### उपसंहार

हम ऊपर देग चुके हैं कि आधुनिक युग में जो अनेक साहित्यिक बाद पैले हुए हैं, उनका काव्यशास्त्र के साथ क्या सम्बन्ध है, और इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं, कि इन 'बादों' में कोई भी बाद आधुनिक काव्य के लिए आवश्यक या उपयोगी नवीन सिद्धांत प्रदान करने में समर्थ नहीं है। इनके अन्तर्गत काव्य की पूर्ण व्यवस्था भी नहीं है अतः ये काव्यशास्त्र का स्थान नहीं ले सकते। हम भ्रमवश ही यह विश्वास सा करते रहे हैं कि ये काव्य सिद्धान्त हैं और आधुनिक काव्य का पथ प्रदर्शन कर सकते हैं। पर इस भ्रम को हमें अत दूर करके हिन्दी काव्य के लिए उपयोग ऐसे शास्त्र का निर्माण करना आवश्यक है जो हिन्दी कविता और साहित्य को यथार्थ में प्रोत्साहन और सुगति प्रदान कर सके। और जिसमें प्रेरणा पाकर कवि ऐसी कविता रचे कि सुनने वाला या पढ़ने वाला यथार्थ आनन्द पावे और अपने जीवन के वे क्षण उपयोगी और कृत-कार्य समझे जिनमें उसे इस प्रकार का आनन्द प्राप्त हुआ। वह शास्त्र साधारण पाठक और समालोचक के हाथ में ऐसा मापदण्ड दे सके जिससे कि कविता के भीतर का दूध और पानी अलग अलग किया जा सके। इसके परिणाम स्वरूप ही सत्काव्य को प्रोत्साहन तथा दोषपूर्ण एवं कुगुचि-युक्त काव्य का निराकरण हो सकेगा। तभी ऐसा काव्य भी रचा जायेगा जिसकी रचना से कवि को सन्तोष हो, समाज और देश को गौरव हो और जो पाठक के लिये भी अमूल्य निधि बन सके।

उपयुक्त वाक्यादशों के लिए दो बातें विचारें हैं—प्रथम तो यह कि क्या कोई नवीन सिद्धांत ढूँढ़े जा सकते हैं, जो आधुनिक काव्य को नवीन मूल्य प्रदान कर सके । दूसरी बात यह है कि नवीन सिद्धांतों के अभाव में क्या प्राचीन काव्य सिद्धांत उपयोगी नहीं है । इन दोनों प्रश्नों के उत्तर में हम यह कह सकते हैं कि विचार पृथक् देखने से सिद्धांत एवम नवीन कभी नहीं निष्पन्न करते । जो नवीन सिद्धांतों के रूप में युग युग में हमारे सामने उपस्थित हुआ करते हैं, वे यथार्थतः प्राचीन समिद्धांतों की युग के अनुकूल आवश्यक और नवीन व्याख्याएँ हैं । हम दृष्टि से हम काव्य के पग प्रदर्शन के लिए निम्न काव्य-शास्त्र का निर्माण करें उसमें यह आवश्यक है कि उपयोगी प्राचीन वाक्यादशों का व्यवहार करते हुए उनकी हम नवीन दृष्टिकोण से आधुनिक युग के लिए उपयोगी व्याख्या उपस्थित करें । इस प्रकार हम न केवल काव्य के लिये आदर्श रख सकेंगे, बल्कि हम प्राचीन सिद्धांतों को भी एक नई और आगे बढ़ाने का प्रयास करेंगे, उनका भी परिष्कार करेंगे । परम्परा से घृणा, उसका बहिष्कार या त्याग कभी भी जीवन के लिए आवश्यक नहीं, आवश्यक है उसका विचार और परिवर्तन । इसी विचार को सामने रखकर हमें काव्यशास्त्र के आवश्यक सिद्धांतों की नवीन व्याख्या उपस्थित करनी चाहिये जिससे उनका युगोन्मोगी विकास हो सके ।

इतना कर लेने के बाद हम कहेंगे कि आधुनिक काव्य की उन्हीं नवीन सिद्धांतों के अनुसार सारी व्याख्या होनी चाहिये । कवि स्वतंत्र होता है, यह हम मानते हैं, पर उसकी स्वतंत्रता और मौलिकता, उसकी ऊँचाई और सार्थकता भी ही होती है, पतन और अवनति में नहीं, अधोगमन के लिये कवि को भी स्वतंत्रता नहीं देना चाहिये । इसके लिये आवश्यकता है, जनता की साहित्यिक शिक्षा की । प्रत्येक व्यक्ति को सत्काव्य का पारखी होना चाहिए । दूषित वस्तु को सहन करना, जनता की रुचि के अनिकूल होना चाहिए । यदि हमारा काव्यशास्त्र ऐसा कर सके तो उसकी भारी सफलता है । साहित्य की एक एक पंक्ति, एक एक शब्द की जाँच होनी चाहिए और जहाँ भी दोष या गुण हों उनका दिग्दर्शन समालोचक का या काव्यशास्त्री का कर्तव्य है ।

जहाँ हम जनता को इस प्रकार शिक्षित करने की बात कहते हैं वहाँ पर कवि की भी शिक्षा का प्रश्न आता है । कवि भी जनता का ही एक अंग है । उसमें भी अनभिज्ञता, अशिक्षा और सुख के अभाव में बुराई आ सकती है, अतः उसकी स्वतंत्रता का ध्यान रखते हुए भी 'कवि शिक्षा' की बातों को निर्धारित करना आवश्यक है । ये बातें

हम प्रचलित और मुरचि पूरा साहित्य के भीतर से ही गोज कर निकाल सकते हैं। कवि को, विषय और वर्णन-शैली का पूर्ण ज्ञान होना चाहिए। उसके अन्तर्गत शब्दचयन और भाव प्रकाशन की सामर्थ्य होनी चाहिए। बिना, लोको का ज्ञान या प्रमाण आदि के कवि की प्रतिभा विकसित नहीं हो सकती। कवि की वर्णन शैली के विविध ढंगों का निदर्शन काव्यशास्त्र के अन्तर्गत कवि शिक्षा में होना चाहिए। कवि स्वयं जो कुछ कहे या लिखे उसका उसे स्पष्ट ज्ञान होना चाहिए। अपने विषय के प्रति उसकी स्पष्ट धारणा हो। भूलभुलैयाँ उपस्थित करना कवि का काम नहीं। उसे स्मरणीय, उपयोगी, तथ्यपूर्ण साहित्य की रचना करके लोको के बीच प्रतिष्ठित और सम्मान्य स्थान स्थापित करना चाहिए।

गुणों और दोषों की रूढ़ि और एकदम शास्त्रीय व्याख्या छोड़ कर नवीन व्याख्या और नवीन नाम भी आवश्यक हैं। गुणों और दोषों के ही ज्ञान से सुन्दर साहित्य विकास पाता है। अब वह दिन तो है नहीं कि जब हिन्दी में लिखने वाले ढूँढ़ने से मिलते थे। आज हिन्दी लेखकों की कमी नहीं है अतः हमें उनके सम्मुख समय पर काव्यादर्श उपस्थित कर उनकी प्रतिभा के विकास में सहयोग देना चाहिए।

इस प्रकार काव्यशास्त्र के ग्रन्थ जिनमें विषय विवेचन पूर्ण और नवीन ढंग पर हो, जिसमें नवीन रचनाओं को लेकर भली भाँति विचार किया गया हो, जिसमें युग-परिवर्तन के साथ साथ आवश्यक व्याख्या उपस्थित हो, साहित्य सेवा और कवि दोनों के सामने आना आवश्यक है। इस प्रकार के ग्रन्थों के अभाव में न आलोचक को कोई नियम या मापदण्ड मिलता है और न कवि को कोई मार्गदर्शक। यदि आलोचक पुराने सिद्धान्तों को लेकर उनके आधार पर आलोचना करता है तो उसकी खिल्ली उड़ाई जाती है और उसका रूढ़िवादी या पुरनिया कह कर अनादर किया जाता है। और यदि उन सिद्धान्तों को एकदम तिलाजलि दे दी जाय तो आलोचक की आलोचना में कोई तथ्य नहीं आ पाता। कवि भी नवीनता के फेर में पड़कर ऐसी राहों में भटकता रहता है जो निर्दिष्ट से दूर बीहड़ की ओर ले जाती है और उसकी प्रतिभा का सदुपयोग नहीं हो पाता। कभी कभी तो 'पराई पतरी के भात' के समान हमें विराने चमकीले आदर्श इतने लुभावने लगते हैं कि उनकी चकाचौध में चौंधिया कर हम अपनी वस्तु ओं के पहिचान और तिरस्कार करने लगते हैं और एक समय ऐसा आता है जब कि हमें अपनी बातें भी विदेशीय विद्वानों के द्वारा पढ़नी पड़ती हैं। ऐसा अक्सर यज्ञ ही अमंगलकारी होता है। हमें अपने को पूर्ण रीति से पहिचानने का प्रयत्न करना चाहिए और अपने को पहले पहिचान कर तभी दूसरे को पहिचानने का प्रयत्न करना चाहिए।

आज यह गमन फिर आया है जब हमें अपनी प्राचीन साहित्यिक सभ्यता का मूल्य फिर से अंकित है, नवीन प्रयास में उगना तत्त्व समझना है। और प्राचीन काव्य और शास्त्र की परम्परा को फिर से जागृत करना है। प्रस्तुत काव्यशास्त्र के इतिहास में सभी ग्रन्थों के उपयोगी चाहे न हो पर उनकी जानकारी हमें आवश्यक है, उनके यथार्थ ज्ञान के बिना हम अपनी विकास सम्बन्धी आवश्यकताएँ नहीं समझ सकते, अतः इस ग्रन्थ की जहाँ पर इस दृष्टि से आवश्यकता भी कि हमारे प्राचीन, मध्य कालीन और आधुनिक काव्य-शास्त्र के ग्रन्थों की सूचना उपलब्ध रहे, वहाँ दूसरी दृष्टि से भी इसका महत्व है, क्योंकि पूर्ण कथित ग्रन्थों की सीमा और अपूर्णता को समझ कर ही हम आवश्यक अभ्यास को दूर करने का प्रयत्न कर सकेंगे।

परिशिष्ट ,

सहायकग्रन्थ—सूची

## १. संस्कृत के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ
१. अमर देव	काव्यकल्पलतावृत्ति
२. त्रानन्दरत्न	ध्वन्यालोक
३. नैशव मिश्र	अलङ्कारशेखर
४. जयदेव	चन्द्रालोक
५. दण्डी	काव्यादर्श
६. पंडितराज जगन्नाथ	- रसगंगाधर
७. विश्वनाथ	- साहित्यदर्पण
८. भरतमुनि	नाट्यशास्त्र ( अभिनव भारती )
९. मानुदत्त	रस मञ्जरी, रस तरंगिणी
१०. भामह	काव्यालङ्कार
११. मम्मट	- काव्यप्रकाश
१२. राजशेखर	काव्यमीमांसा
१३. क्षेमेन्द्र	कविकण्ठामरण

## २. हिन्दी ग्रन्थ

१. अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिग्रोव'	- रसकलस
२. अर्जुनदास केडिया	- मागती भूषण
३. उमाशंकर शुक्ल	नन्ददास ग्रन्थावली
४. कन्हैयालाल पोद्दार	- काव्यकल्पद्रुम भाग १
५. " "	- " भाग २
६. कुपति मिश्र	- रस रहस्य
७. कृष्णबिहारी मिश्र	- मतिराम ग्रन्थावली

संग्रह	ग्रन्थ
८. कृष्णशंकर मिश्र	— पंथव की काव्यकला
९. पंथरीनारायण शुक्ल	— आधुनिक काव्यभारा
१०. पेशवदास	— कविप्रिया
११. "	— रसिप्रिया
१२. गुलाबराय	— नवराज
१३. गंगामाद वाडेय	— मदादेवी या विधेयनात्मक गद्य
१४. चन्दपरदायी	— पृथ्वीराज रासो
१५. चिन्तामणि त्रिपाठी	— कविजुलवत्पत्र
१६. चिन्तामणि त्रिपाठी	— शृंगार मंजरी
१७. जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'	— काव्यप्रमाद
१८. जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'	— नायिका भेद-शकावली
१९. जयशंकर प्रसाद	— कामायनी
२०. जयशंकर प्रसाद	— काव्यकला तथा अन्य निबन्ध
२१. ज्योतिप्रसाद 'निर्मल'	— नवयुगकाव्य-विमर्श
२२. जयचन्त सिंह	— भाषा भूषण
२३. तुलसीदास	— रामचरितमानस
२४. तुलह	— कविजुल-कण्ठाभरण
२५. देवदत्त	— भावविलास, भवानीविलास, रस- विलास, काव्यरसायन, प्रेमचन्द्रिका
२६. धीरेन्द्र वर्मा	— विचार धारा
२७. नन्ददुलारे वाजपेयी	— बीसवीं शताब्दी
२८. नागरी प्रचारिणी सभा	— हिन्दी-सर्च रिपोट्स
२९. पद्माकर	— पद्माभरण, जगदिवनोद
३०. प्रतापनारायण मिश्र, श्रीर शुकदेवनिहारी मिश्र	— साहित्य पारिजात
३१. प्रतापनारायण सिंह	— रसकुसुमाकर
३२. बड़वाल ( डा० पीताम्बर दत्त )	— गोरक्षपार्थी



लेखक	ग्रन्थ
३३. प्रज्ञानदास	भारतेन्दु ग्रन्थावली
३४. बेनी ( प्रवीण )	नवरसतरंग
३५. भगवती प्रसाद वाजपेयी	सुगारम्भ
३६. भगवादीन 'दीन'	अलकार मञ्जूषा
३७. भिगारीदास	काव्य निर्णय, शृंगार निर्णय
३८. भूषण	शिवराजभूषण
३९. महादेवी वर्मा	दीपशिखा, यामा, अधुनिक कवि भाग १
४०. महावीरप्रसाद द्विवेदी	रसज्ञरजन, साहित्यालाप, साहित्यसंदर्भ
४१. माताप्रसाद गुप्त ( डाक्टर )	हिन्दी पुस्तक साहित्य
४२. मिश्रबन्धु	मिश्रबन्धु विनोद भाग १, २, ३, ४
"	हिन्दी नवरत्न
४३. सुरारिदान	जयवन्त भूषण
४४. मोतीलाल मेनारिया	डिगल में वीररस
"	राजस्थानी साहित्य की रूपरेखा
४५. रामकुमार वर्मा	आधुनिक कवि भाग ३
"	हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास
४६. रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग १
"	चिन्तामणि भाग २
"	इन्दौर का भाषण
"	जायसी ग्रन्थावली
"	हिन्दी काव्य में रहस्यवाद
"	हिन्दी साहित्य का इतिहास
४७. रामधारीसिंह 'दिनकर'	रेणुका
"	हुकार, रसवन्ती ।
४८. रामशंकर शुक्ल 'रसाल' (डाक्टर)	अलकार पीयूष (पूर्वाद्ध)

## लल्लक

## ग्रन्थ

रामशन्कर शुक्ल 'रसाल' (डाक्टर)	अलवार पीयूष (उत्तरार्द्ध)
४६. राहुल माह त्यायन	हिन्दी काव्यधागा
५०. लछिराम	रावणेश्वर कलभुत और महेश्वर विलास
५१. लक्ष्मीनारायण सिंह 'गुधाशु'	कानन के अभिव्यजनानाद
"	जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त
५२. लक्ष्मीसागर बाष्पेय (डाक्टर)	आधुनिक हिन्दीकाव्य का इतिहास
५३. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	पद्माकर पचामृत, बाङ्गमय विमर्ग
५४. वैद्यगिरि	हिन्दी में नवरम
५५. श्यामसुन्दर दास (डाक्टर)	साहित्यालोचन
५६. श्रीकृष्णलाल (डाक्टर)	आधुनिक हिन्दी काव्य का विकास
५७. शान्तिप्रिय द्विवेदी	युग और साहित्य, सामयिकी, साहित्यकी
५८. शिवसिंह सेंगर	शिवसिंह सरोज
५९. सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अश्वेय'	त्रिशु
६०. सीनाराम शास्त्री	साहित्य सिद्धान्त
६१. सुन्देव मिश्र	रसाखण्ड
६२. सुन्दर दास	सुन्दर विनास
६३. सुमिनानन्दन पन्त	पल्लव, माग्या, युगवाणी, युगान्तर
	आधुनिक कवि भाग २
६४. सुरधाम	सूरसागर
"	साहित्य लहरी
६५. सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला'	परिमल
"	प्रबन्ध पद्म
"	प्रबन्ध प्रतिमा
"	गीतिका, अनानिका
६६. सेनारति	कविचरनाकर
६७. हजरी प्रसाद द्विवेदी	हिन्दी साहित्य की भूमिका, कबीर
६८. हरनारायण 'रदन'	निशानिमज्ज

## ३. हिन्दी के हस्तलिखित ग्रन्थ.

क—'याज्ञिक ग्रन्थालय' से टी० भवानो शंकर याज्ञिक के सौजन्य से प्राप्त

लेखक	ग्रन्थ
१. श्रमृत कवि	— रित्रविनाय
२. उन्नियारे	— रस चन्द्रिका, पुगुल प्रकाश
३. कानिदास	— यधूविनोद
४. कृष्णभट्ट डेपन्तुवि	— शृंगाररस भाधुरी
५. ग्वाल कवि	— रसरग
६. जनराज	— कवितागयविनोद
७. देव	— रसविलास, मुगसागर तरंग
८. नाजर सहजराम	— सहजराम चन्द्रिका
९. भोलानाथ	— गुमन प्रकाश
१०. रसिक सुमति	— अलंकार चन्द्रोदय
११. रूपमादि	— रूपविलास
११. रग रा	— नायिका भेद
१२. लाल कनानिधि	— मृत्त चन्द्रिका
१४. शोभ कवि	— नवलरसचन्द्रोदय
१५. सोमनाथ	— रसपीयूषनिधि

ख—'प० इण्डियन मिथ गंधौली के पुस्तकालय' से श्री ब्रजकिशोर मिश्र के सौजन्य से प्राप्त ।

१. चन्दन	— कान्याभरण
२. जगतसिंह	— साहित्य सुधानिधि

लेखक	ग्रन्थ
३. यशवन्तसिंह	७ गारशिरोमणि
४. लछिराम	— रात्रेश्वर कल्पतरु
५. घेरीमाल	— भाषाभरण
६. श्रीपति	काव्य सरोज

### ग—दतिया-राज पुस्तकालय से प्राप्त ।

१. अज्ञात	— काताभूषण
२. कालिदास	— वधूचिनोद
३. गोप कवि	— रामचन्द्र भूषण
४. क्षितामणि त्रिपाठी	— शृ गारमजरी
५. यादव रा	— रसभूषण
६. रामसिंह	— रसनिवास, अलंकार दर्पण
७. शिव प्रसाद	— रसभूषण
८. सुकवि प्रताप	— व्याख्यान कौमुदी
९. सुकवि रतनेश	— अलंकार दर्पण

### घ—'सनाई महेन्द्र पुस्तकालय ओरछा' (टीकमगढ़) से प्राप्त

१. अज्ञात	— काव्याभरण
२. उदयनाथ कवीन्द्र	— रसचन्द्रोदय
३. कुमारमणि	— रसिकरसाल
४. गोर	— रामचन्द्र भूषण, रामचन्द्राभरण
५. दामोदर देव	— अर्थालंकार मजरी
६. देव	— काव्य रसायन

७. नवलसिंह कायस्थ	रसकरंजनी
८. परमानन्द	रसतरंग
९. रसलीन	रसप्रबोध
१०. रामदास	कविकलाद्रुम
११. लल्लिराम	महेश्वर विलास
१२. श्रीमन्वृषति रणधीरसिंह	काव्यरत्नाकर
१३. सूरति	काव्यसिद्धान्त

### ४.—पत्र-पत्रिकायें

१. रोज-रिपोटें, नागरी प्रचारिणी सभा-द्वारा सम्पादित
२. नागरी प्रचारिणी पत्रिका
३. ब्रज भारती
४. विशाल भारत
५. 'बोर' दिगम्बर-जेन सम्प्रदाय का साप्ताहिक
६. सरस्वती
७. साहित्य समालोचक
८. साहित्य सन्देश
९. साहित्य सम्मेलन पत्रिका
१०. हिन्दी प्रदीप
११. हिन्दुस्तानी

५—अंग्रेजी-ग्रन्थ

AESTHETICS by Benedetto Croce

A HISTORY of AESTHETICS by Bouquet

A HISTORY OF CRITICISM by Saintsbury

ANATOMY OF POETRY by William Ellis

A NEW STUDY OF ENGLISH POETRY by Henry Newbolt

AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE

by W. H. Hudson

EVOLUTION OF HINDI POETICS by R S Rana

(Typed copy)

GREBK VIEW OF POETRY by E E Sikes

INTRODUCTION TO SAHITYA DARPAN by P. V. Kane.

KAVYA PRAKASH OF MAMMAT

by A. A. Gajendra Gadkar.

LOCI CRITIC by G. Saintsbury.

METHODS AND MATERIALS OF LITERARY CRITICISM

by C M Gayley.

MODERN POETRY by Louis Macneice

PHILOSOPHY OF FINE ART Volume IV by Hegel

PRINCIPLES OF CRITICISM by W Worsfold

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM by I A Richards

RUDIMENTS OF CRITICISM by Lamborn

STUDIES IN THE HISTORY OF SANSKRIT POETICS

by S K De

THE CHAMBER'S TWENTIETH CENTURY DICTIONARY

THE ENCYCLOPÆDIA BRITANICA

THE INTERNATIONAL DICTIONARY by Webster.

THEORY OF POETRY by L Abercrombie

THE OXFORD DICTIONARY.

# अनुक्रमसंज्ञिका .

१—ग्रन्थ

ग्रन्थ

पृष्ठ

‘अ’

अग्नि पुराण	—	—	१६०, २१८
अनामिका	—	—	४००
अनुप्रास विनोद	—	—	११६
अरिस्तुष्टित थॉन र थार्ट ग्राम् पोस्ट्री	—	—	११, १२
अलंकार आभा	—	—	४२
अलंकार गंगा	—	—	४१, ११६
अलंकार चन्द्रिका	—	—	४१, ५१, ८८
अलंकार चन्द्रोदय	—	—	४१, १२४, १२५, १२६
अलंकार चित्तमणि	—	—	४२, १७३
अलंकार दर्पण	—	—	४२, १५३, १५७, १६०
अलंकार दीपक	—	—	४१, १४६
अलंकार पीयूष	४, ३३, ४२, १३६, २०७, २०८, २०९, २१०	२११, २३०, २३१, २३२, ३५१	८५
अलंकार पञ्चाशिका	—	—	४२, १६४, १६८, २१३
अलंकार प्रकाश	—	—	१६६
अलंकार प्रश्नोत्तरी	—	—	१६८
अलंकार भूषण	—	—	८२, १८४
अलंकार भ्रम भजन	—	—	४७, १५३
अलंकार-मणि मजरी	—	—	४१, ११२
अलंकार-माला	—	—	४२, १६४, १६५, १६८, १६९, २१०, २३२
अलंकार मजरी	—	—	४२, २०४, २०५, २०६, २०७, २१३, २१५
अलंकार मनुष्या	—	—	४१, ८४, १२६
अलंकार-रत्नाकर	—	—	१८, ३६, ५७, ५८, ६२, ६३, २०८
अलंकार शेरसर	—	—	१८
अलंकार-सर्वस्व	—	—	१८, २४, ३६
अलंकारसार-संग्रह	—	—	८, १८
अलंकार सूत्र	—	—	



ग्रंथ	पृष्ठ
अथर्वभूषण	१५७
आश्विनी	८

## ‘आ’

आधुनिक कवि	२७२, २७३, २७४, २७५
आधुनिक काव्य धारा	२५६, २६१
आधुनिक हिन्दी साहित्य	२५६
आधुनिक हिन्दी साहित्य का विमर्श	२६०
ऑन द सन्लाइम	१३
आमोद पीरमल	८०
आल्हा	२५१,
ऑय	२७४, २८७

## ‘इ’

इन्ट्रोडक्शन टु काव्यप्रकाश	१८
इन्ट्रोडक्शन टु साहित्यदर्पण	१०, १७, २४, २६, २७
इन्दौर वाला भाषण	२४६, २४७, २५८, २५९, २६०, २६३, २६४, २७५, २८५, २८६, २८८
इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका	११
इलियड	८

## ‘उ’

उज्ज्वल-नील मणि	२३
उपमा अलंकार	४१, ६५

## ‘ए’

ए न्यू स्टडी आन्ड गलिश पोइट्री	३४८
--------------------------------	-----

ग्रंथ	पृष्ठ
एवोल्यूशन ग्राम् हिन्दी पोइटिक्स	५३, १६०, ३५१
एसे ऑन स्टडीज	३८२
ए हिस्ट्री ग्राम् क्रिटिसिज्म	६, १०, १२, २४, १५, १६

## ‘क’

कबीर-की साती	—	—	३४०
कमरुद्दीन हुलास	—	—	४६, १२६
कमलानन्द कल्पतरु	—	—	४६, १८७
कर्णा भरण	—	—	४१, ५१, १३३
कवि कल्पद्रुम	—	४६, १२३, १२४, १७४, १८१, १८२, १८४	—
कवि कल्पलता	—	—	४५, ६३, १८२
कविकुलकल्पतरु	—	—	४५, ७३, ७४, ७५
	—	—	७६, ७७, ७८, ८२,
कविकुल कल्पद्रुग	—	—	११६, १३३
कविकुल कण्ठाभरण	—	४१, १८८, १४८, १६५, २३४, ३२२	—
कविना रत्नाकर	—	—	३५२, ३५३
कविनाकलाप	—	—	२४०
कविता-रसविनोद	—	—	४६, १५३
कवि-दर्पण	—	—	१८४
कविप्रिया	—	३७, ३८, ४५, ५४, ५५, ५६, ५७, ५८, ५९, ६०, ६१, ६२, ६३, ६७, ११२, १२२, १६७, १८२, १८०, २०८	—
काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध	—	२८७, २८८, २८९, ३६१, ३६६, ३७०, ३७३, ३८२, ३८७, ३८८ ४१४	—
काव्य-कलाधर	—	—	४३, १२४
काव्य कल्पद्रुम	—	—	४६, १८०, १८४, १८६
काव्य कल्पलता रूति	—	—	३६, ५७, ६२
काव्य दर्पण	—	—	४७

ग्रंथ	पृष्ठ
काव्यनिर्णय	४६, ११६, १३५, १३६, १३७, १३८, १४३, १४४, १४५, १४७, १६२, २००, २०१, २०३, २१०, २३०
काव्य परीक्षा	—
काव्य प्रकाश	३, १८, २१, २३, २६, ३६, ४५, ५३ ७१, ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ७८ ८० ८२, ८१, ८३, ८५, ११४, ११७, ११८ १२०, १२१, १२८, १३२, १३६, १३८ १४४, १४५, १५०, १५६, १६० १६६ १७०, १७२, १८१, १८२, १८८, १९० १९५, १९६, १९७, २१२, २१८, २१९ २३०, ३६८, ३३०, ४११
काव्यप्रकाश की समालोचना	— ४६
काव्य प्रदीप	— १८२
काव्य प्रमाकर	— ४३, ४६, १६६, २००, २०१ — २०४, २१४, ३०८
काव्य मीमांसा	— ३, १८, ४८
काव्य में अभिव्यञ्जनाविद	— ३१६, ३२०, ३२१, ३२२ ३२३
काव्य में रहस्यवाद	— २४७, २५१, २५२, २५३, २५४ २६०, २६१, २६२, २६४, २६५, २६६, २६८, २६९, २७०, २७६, २७७, २७८, २८०, २८१, २८२, २८३, २८४, २८२, २८३, २८६, ३०१, — ४६, १६६
काव्य रत्नाकर	— ४५, ६६, १०२, १०४, १०६, १०७, ११०, — २०८
काव्य रसायन	— ६३
काव्य लता	— ४६, १७३
काव्यलतावृत्ति	— ४६, १७३, १७४, १८२
काव्य विनोद	— ७३, ७४, ८२
काव्य विलास	— ४६
काव्य निवेक	— ४६, ११६, १२०, १२१, १२३, १२४,
काव्य शिरोमणि	—
काव्य मरोज	—

ग्रन्थ	पृष्ठ
काव्य सिद्धान्त	४६, ११२, ११३, ११४
कीर्तिलता	३४०
कुवलयानन्द	३६, ५३, ६१, १२४, १२६, १४८, १५१, १५२
—	१५४, १८१, १८२, २१६,
कुशल विलास	४३, ६६, २२०
कृष्ण चन्द्रिका	४३, १२६
केशव की काव्य मला	५६, ६०, ६६
कंठा भूषण	४१, १२६
काव्य कौमुदी	११७
काव्यादर्श	३, १८, २४, २५, ३६,
—	५६, ६०, ६४, ७१
काव्याभरण	४२, १५७,
काव्यालंकार	३, १८, २०, २४, २५, ३६
काव्यालंकार सूत्र	८, २५
काव्याण्व	४२
काव्यालोक	४७

## ‘ग’

गाम्पा	२२२
ग्रीक व्यू आन् पोइट्री	६
गुण-रस रहस्य	६१

## ‘च’

चन्द्रालोक	१८, ३६, ५३, ७१, ८४, ८५, ११३, १३३, १३७, १४८, १५६, १५६, १६०, १६५, १६६, १६६, १७०, १८१, १८२, १८८, १९०
चितामणि ( भाग एक )	२४७, २४८, २४९, २५०, २५१, २५२, २५३,

ग्रंथ	पृष्ठ
—	२५४, २५५, २५६ २५७, २६२, २६३, २६६,
—	२६७, २७०, २७१, २७२, २७३, २७४,
—	— २७५, २७६,
चितामणि कोष	— १६०,
चित्र काव्य	— १२६,
चित्र चन्द्रिका	— ४२,

## ‘छ’

छन्द प्रमाकर	—	१६६, १००,
छन्द-विचार	—	६४, ६५,
छन्दोनुशासन	—	४६,
छन्दोरत्नाकर	—	४८,

## ‘ज’

जगन् विनोद	—	४४, १६४, १३५ १८२.
जसवन्त-जसो-भूषण	—	४६, १७४, १८१, १६१
जसवन्त भूषण	—	१३०, १६१, १६२, १६३,
जसहर चरित	—	४८, ३३८,
जाति विलास	—	४५,
जानकी मंगल	—	३४६,
जायसी ग्रन्थावली .	—	२७७,
जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त	—	३१६, ३२४, ३२५, ३२६,
—	—	३२७, ३२८, ३३०, ३३२,
—	—	३३३,
जुगुल प्रकाश	—	४४, १५४, १५५, १५६

## ‘ट’

१५		५४
	‘ह’	
ड आर्ट पोइटिफा		१४
ड मल्हारो एलो कुओ		१५, १६
	‘श’	
शाय कुमार चरित		४८, ३३८
	‘त’	
तुलसी भूषण		१८२
	‘द’	
द आक्सफर्ड डिक्शनरी		५
दर्पण वृत्ति	-	१८२
दलेल प्रकाश		४६, १६४
दश भूषण	-	१२६
दश रूपक	-	१८, ७८, ८०, १२६
द्विपेदी अभिनदन		४, ३०८
द्विपेदी काव्य माना		३६५
दीप प्रकाश		४२, १६६
दीपशिखा	३८४, १८५, ३८६, ३८१, ४०१, ४०२	३७१, ३७४
दीपशिखा की भूमिका		८६
दूषण-उल्लास	-	१८४
दूषण-दर्पण		४६
देसी नाम माला कोष		४५. ६६
दंपति विलास		

ग्रन्थ		पृष्ठ
	‘ध’	
ध्वनि-भेद-निर्णय	—	२०४
ध्वन्यालोक	—	३, १८, २६, ३६, १२८,

	‘न’	
नन्ददास ग्रन्थावली	—	५२
नरेन्द्र भूषण	—	४२, १६४
नवरत्न तरंग	—	४४, १६७, १६८, १६९
नवल रत्न चन्द्रोदय	—	४५
नाट्य दीपिका	—	४६, १७१
नाट्य शास्त्र	—	३, ८, १८, १९, २०, २३,
	—	३६, ५१, १३०, १५५,
	—	१५६, १७२ १६०, २१८,
	—	२२०, २२७, ३१०
नाना राम प्रकाश	—	१६७
नामार्णव	—	१६६
नायिका दीपक	—	१२६
नायिका भेद	—	४४, ४५, ८४, ९५,
	—	१२६, १५०
नायिका भेद निर्णय	—	२०४
नायिका भेद शंकावली	—	१६६, २०४
नील देवी	—	, ३६१

	‘प’	
पद्माभरण	—	४४, १४६, १६५, १६,
	—	१८२,

ग्रंथ	पृष्ठ
पद्मावत	२५१, ३४१, ३४२, ३४६
परमानन्द रस तरंग	४५
परिमल	३६८, ४१३
पल्लव	३८८, ३६४, ३६५, ३६६, ३६६, ४००,
पिंगल	७३, ७४, ७५, ७६, ६४, ६५, १६६
पद्मीराज रासो	२५१, ३३८
पोद्दिक्त	५, ६, ११, १२
प्रताप कद्री	८०
प्रताप विनोद	४६
प्रबन्ध पद्म	३८७, ३६४
प्रबन्ध प्रतिमा	३७८, ३८७, ३६८
प्रभात फेरी	४०२
प्रमदा पारिजात	४४
प्राकृत व्याकरण	४६
प्रिय प्रवास	३६१
प्रेम चन्द्रिका	३५२
प्रेम योगिनी	३६१

## ‘फ’

फतेह प्रकाश	४१, ८४
फतेह भूषण	४६, १५३
फाजिल यली प्रकाश	४३, ६५
फिलासफी आब् फाइन आर्ट्स	३२

## ‘ब’

बसंत निलास	४५
बधु विनोद	४५, ११२



ग्रन्थ	पृष्ठ
चरित्र नायिका भेद	४५, १६६
वसन्त मञ्जरी	४५
यानी भूषण	१८२
विहारी सतसई	५०, २५१, ६५१
बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में	
हिन्दी साहित्य का विकास	३६०
ब्रजविनोद नायिका भेद	८५

## ‘भ’

भक्तानी पिलास	४३, ६६, ६७, १००, १०२, १०५, १८६
भविष्य दत्त कथा	४८
भारत दुर्दशा	३६१
भारत भारती	३६४, ३६५
भारती भूषण	४२, २१३, २१४, २१५, २१६, २१७
भारतेन्दु ग्रन्थावली	३६२
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र	३५६, ३५७
भाब विलास	६५, ६६, ६८, १००, १०२, १०५, २१०
भाषा भरण	४२, १५१, १५२, १६५, १६६, १८२
भाषा भूषण	४१, ८४, ११३, १२६, १३३, १४८
	६५०, २५१, २६५, २६७, २८२
भाषा भूषण की समालोचना	८२
भूप भूषण	४१, ५२
भूषण उल्लास	८६
भूषण कौमुदी	१६६
भूषण ग्रन्थावली	६०
भूषण विलास	४१, ६५

ग्रंथ

पृष्ठ

‘म’

मनिराम ग्रन्थावली			६६, ८६
मधूलिका			२२२
महापुराण	—		३३८
महाभारत			३३७, ३३८
महन्द्र भूषण	—	—	१८७
महेश्वर विलास			१८७
मिट्टी और फल	—	—	४०१
मिश्रगन्धु विनोद		—	४१, ५०, ५१, ५२, ५३, ७४, ८३, ८५, ११५, ११६, ११६ १२६, १३५, १४६, १४७, १४८ १५०, १५१, १५७, १६०, १६४, १६६, १६७, १६८, १८७
मुनेश्वर कल्पतरु		—	१८७
मेयेड एण्ड मैटोरियल फार लिटरेरी क्रिज्मटीसिज्म			६

‘य’

युगवासी	—		३७५, ३७६
---------	---	--	----------

‘र’

रघुवीर विलास	—	—	१८७
रघुनाथ अलंकार		—	४२
रण सेहरी नरवइ कदा			४८
रंगमलस			४४, २१७, २१८, २१९, २२०
रसकहोली	—	—	४३ १४८, १६६

ग्रन्थ	पृष्ठ
रसजुसुमाकर	— — ४४, १०४, १६३, १६४
रस-गंगाधर	— १८, २३, २६, ३६, ६५०, १८१, १६० २१८, — — २२६, २३०
रस प्रादिक चन्द्रिका	— — ४३, ११२
रसचन्द्र	— — ६६
रस चन्द्रिका	— — ४४, १५४, १५५, १५६
रस चन्द्रोदय	— — ४३, १३४
रसतरंग	— — ४३
रस तरंगिणी	— १८, ३६, ४३, १०१, १४६, १८२
रस दर्पण	— — ४४,
रसदीप	— — ४३,
रसदीपक	— — १२६,
रसनिवास	— — ४४, १६०, १६३, १६४,
रसपीयूष निधि	— — ४६, १२६, १२७, १३२,
रस प्रबोध	— — ४३, १३४,
रसभूषण	— — ४३, ११६, ११७, १६७,
रसमञ्जरी	— १८, ३६, ४४, ४७, ५१, ५२, ७३, ७४, ८०, — ८१, ८२, १८२, १६४, १६५, १६६, १६७, १६६, — २१०, २१७ २१८,
रस रत्नाकर	— ४३, ४४, ११२, १२६, १६६, १६६,
रस रत्नाकर माला	— — ४३, ११२,
रस रत्नावली	— — ४३, ८४,
रसराज	— ४४, ८५, ८६, ८७, ८८, १४५, १४८, १४९, — — १६४, १६८, १८२,
रसरस	— — ४४, १८४, १८५, १८६, १८७,
रस लतिका	— — १२६,
रसवन्ती	— — ३७८, ३७९
रसवन्ती की भूमिका	— — ३८६,
रस विलास	— — ४३, ८५, ६६, ६६, १००,

ग्रन्थ	पृष्ठ
रस रहस्य	— ५३, ८५, ६१, ६४, १७०, १८२, २३०
रस शृंगार समुद्र	— ४३, १२६
रस सागर	— ४३, ६५, ६६, ११६, १२३, १२४
रस सारांश	— ४३, १४७
रस विवेक	— ६५
रस विनोद	— १६०
रसज्ञरजन	— २३७, २३८, २३९, २४०, २४१, २४२, २४३, २४४, ४३, ८०, ६४, ६५
रसार्णव	— १७२
रसिक गोविन्द ध्यानदधन	—
रसिक प्रिया	— ४३, ५४, ५५, ६०, ६१, ६७, ६८, ६९, ८०, ११२, ११४, १२१, १२२, १६८, १८२, २२०
रसिक मोहन	— ४१, १३४
रसिक रसाल	— ४६, ११७, ११८, १८२
रसिक विलास	— ४३, १४८, १५२, १६४
रसिकानन्द	— १८४
राघव पाण्डवीय	— ६५
रामचन्द्र भूषण	— ४१, ११५, ११७
रामचन्द्राभरण	— ४१, ११५
रामचन्द्रिका	— ५८, ७१, १२२ ४०२
रामचरितमानस	— २०१, २५१, ३४६, ३४७, ३४८, ३५० ४२८
रामभूषण	— ५१
रामायण	— ७३, ३३७, ३३८, ३३९
रामलकार	— ११५
रामशेखर कल्पतरु	— ४६, १७४, १८७, १८८, १८९, १९०
रासपचाध्यायी	— २५१
रिटरिक	— ६, ११
रूपविलास	— ४६, १५०
रेणुका	— ३७८

ग्रन्थ

रंग भाव माधुरी

"

—

‘ल’

लघुभूषण

..

—

लघुमन चन्द्रिका

..

—

ललित ललाम

—

—

४१, ८५,

लक्ष्मण शृंगार

"

—

लालित्यलता

..

—

लोकोक्ति-संग्रह

..

—

‘व’

वक्रोक्ति जीवितम्

..

—

वाग्मटालकार

..

—

वाग्ममनोहर

..

—

विद्वद्विलास

..

—

विलास रत्नाकर

..

—

त्रिवेक चूषामणि

..

—

विष्णु विलास

..

—

वृत्त विचार

..

—

वृत्ति रत्नावली

..

—

व्यंग्यार्थ कौमुदी

..

—

‘श’

शब्दराज भूषण

..

—

एकसिंह सरोज

..

—

‘शा’ चरित

..

—





ग्रंथ	पृष्ठ
अंगिरसी	४४, ५०, ५१
अकाशालाकार	१६६
अकाव्यधारा	४६, ३३८, ३३९
अकाव्यशास्त्र का विकास	३३
अभाषा	३५७
असाहित्य का इतिहास	३६, ५०, ५२, ५३, ६६, ७१, ७३, ७४, ८४, ८६, ९०, ९४, १०१, ११६, १२६, १२७, १३४, १३६, १४७, १५३, १५७, १६४, १६६, १६७, १७२, १७३, २७७, २८५, २८६, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३
अश्वान ईतिहासिक	८
अश्वान सी. पी. एन्ड बरार	७६
अश्वान सस्कृत पोइटिक्स	१६, २०, २१, २२, २५, २६, २७, ३०



२—लेखक